

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

FEDERICO II

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE ARCHEOLOGICHE E STORICO ARTISTICHE
XVII CICLO

LA PITTURA DI ERCOLANO

COORDINATORE:
CH.MO PROF.
CARLO GASPARRI



CANDIDATO:
DR DOMENICO ESPOSITO

ANNO ACCADEMICO 2004 – 2005

La pittura di Ercolano

I. Pittura di Ercolano: *status quaestionis*

1. Stato delle ricerche.....	1
2. Questioni di metodo.....	7
2.1. Approcci allo studio della pittura di Ercolano	7
2.2. Il riconoscimento delle officine pittoriche.....	8
2.1. L'esame del campione Ercolanese.....	10

II. Spazio e decorazione

1. Le decorazioni pittoriche in rapporto all'ambiente.....	12
1.1 La decorazione pittorica nei contesti pubblici.....	12
1.2. La decorazione pittorica nei contesti abitativi.....	55
1.2.1. La decorazione degli ambienti ai piani superiori.....	80

III. I caratteri della pittura ercolanese.....

	93
--	----

1. Testimonianze dei diversi "stili" pittorici	93
1.1. Il secondo stile.....	93
1.2. Il terzo stile.....	110
1.3. Il quarto stile.....	151
2. Le officine pittoriche ercolanesi.....	172
2.1. Il riconoscimento delle officine pittoriche.....	172
2.1.1. Le officine pittoriche di terzo stile.....	172
2.1.2. Le officine pittoriche di quarto stile.....	175

IV. Osservazioni conclusive.....

	204
--	-----

1. Le officine pittoriche ercolanesi.....	204
1.1. Circolazione delle officine.....	204
1.2. Il sistema economico e sociale.....	205
2. Problemi di cronologia.....	211
2.1. Tra terzo e quarto stile: uno stile locale?.....	211
2.2. La cronologia del IV stile ad Ercolano alcuni spunti di riflessione.....	215

VI. Abbreviazioni bibliografiche.....

	225
--	-----

I. Per la storia della pittura ercolanese

1. Stato delle ricerche

Lo studio generale della pittura parietale ercolanese è una delle lacune più vistose della ricerca archeologica nell'area vesuviana. Le ragioni di un tale ritardo della ricerca si devono imputare innanzitutto alle particolarità stesse del contesto ercolanese scavato a cielo aperto solamente per una limitata estensione¹, a fronte della sistematica opera di saccheggio perpetrata dagli scavatori settecenteschi², che ha portato alla perdita spesso irrimediabile dei contesti di rinvenimento. Nell'Ottocento vennero condotti i primi scavo a cielo aperto, che ebbero tuttavia un carattere episodico ed isolato³. Soltanto a partire dal 1927 grazie alla volontà di Amedeo Maiuri⁴ è stata avviata l'impresa dello scavo sistematico di una porzione consistente dell'abitato di Ercolano, che è proseguita, con alterne vicende, sino ai giorni nostri. Gli scavi condotti nella nostra era hanno permesso di riportare alla luce un settore limitato ma comunque fortemente indicativo di quelle che sono le potenzialità di studio del contesto ercolanese⁵.

Nella sua monumentale opera su Ercolano Maiuri si era occupato esclusivamente della topografia e dell'architettura della città, rimandando ad un secondo volume lo studio degli altri monumenti, tra i quali le pitture. Purtroppo la scomparsa dello studioso nel 1963 impedì la pubblicazione integrale del suo studio, per cui bisogna spesso basarsi sulle brevi descrizioni delle pitture che sono presenti nel primo volume con qualche accenno all'inquadramento cronologico e con un apparato grafico e fotografico limitati.

Dopo la nuova stagione di scavi a cielo aperto c'è stato un rinnovato interesse per le decorazioni ercolanesi, soprattutto perché si poteva finalmente cercare di affrontare su presupposti diversi il problema della ricostruzione dei contesti di rinvenimento ed in particolare si poteva tentare di stabilire la corretta provenienza del copioso materiale pittorico proveniente da Ercolano e da tutta l'area vesuviana.

Le difficoltà di un'impresa di questo genere sono state evidenziate da Karl Schefold, in *Die Wände Pompejis*, prezioso repertorio di tutto il materiale pittorico proveniente da Pompei e conservato in situ o al Museo. In appendice al proprio repertorio Schefold pubblicò un indice di concordanza con Helbig⁶, rilevando che su 1092 numeri del catalogo Helbig, solo di 1092 pezzi, tutti pompeiani, si conosceva l'esatta ubicazione. Dei rimanenti, 402 risultavano provenienti da Pompei, 305 da

¹ Maiuri 1958, p. 30; Johannowsky 1982; Ward Perkins 1983, p. 27; Pagano 1996.

² Per le vicende degli scavi settecenteschi cfr. Winckelmann in *Le scoperte di Ercolano* 1981; Zevi 1980; Zevi 1988; Parslow 1995; Scatozza 1985.

³ Bonucci 1835; Ruggiero 1885.

⁴ Sui nuovi scavi di Ercolano cfr. Maiuri 1958.

⁵ La Manni sosteneva che questa parte della città "prudenzialmente non va definita campione". Cfr. Manni 1990, p. 129.

⁶ Helbig, 1868.

Ercolano, 83 da Stabia, 2 di incerta provenienza pompeiana o ercolanese, due da Ercolano o Stabia e ben 80 di provenienza ignota⁷. Dall'indice di concordanza con l'inventario del Museo di Napoli dei 972 numeri d'inventario, ai quali si devono aggiungere 21 frammenti senza numero, 488 risultano provenire da Pompei – di cui 166 senza precisa ubicazione e 8 con ubicazione incerta –, 160 da Ercolano, 48 da Stabia e ben 282 di provenienza sconosciuta⁸.

Lo Schefold riuscì a identificare molti frammenti che sembravano perduti, anche se non poté identificare i pezzi corrispondenti a 343 numeri dell'inventario Helbig. Molte altre identificazioni e correzioni di errate provenienze si devono a Maria Pia Rossignani, a margine del suo studio sui distacchi di affreschi effettuati nel Settecento⁹. Sia Schefold che la Rossignani non poterono tuttavia visionare tutto il materiale pittorico custodito nel Museo di Napoli e dunque le conclusioni alle quali erano giunti si potevano considerare provvisorie.

Agnes Allroggen-Bedel da circa quaranta anni ha dedicato i suoi studi al problema della ricostruzione dei contesti di rinvenimento delle pitture provenienti dall'area vesuviana. La studiosa ha consultato l'abbondantissima documentazione scritta sugli scavi del Settecento e dell'Ottocento, in massima parte inedita, incrociando le notizie di scavo con i numeri di inventario romani che dal 1754 furono assegnati agli affreschi staccati. Importanti osservazioni vengono poi ricavate dai vuoti lasciati dagli affreschi staccati sulle pareti, anche perché spesso in situ sono rimasti i soggetti analoghi sulle opposte pareti.

Con i suoi numerosi contributi, a partire dallo studio sulle maschere nella pittura romano-campana del 1974¹⁰ la Allroggen-Bedel ha contribuito notevolmente alla precisazione della topografia ercolanese¹¹ ed ha ricostruito la provenienza esatta di numerosissime pitture provenienti da case ed edifici pubblici ercolanesi¹² ed ha precisato la provenienza da altri siti di molte altre pitture di cui si riteneva sicura la provenienza ercolanese¹³.

In anni recenti altre assegnazioni di provenienza o raggruppamenti di pitture che dovevano appartenere alla stessa decorazione sono state proposte in anni recenti da Tran Tam Tihn¹⁴, nel suo catalogo delle pitture romane conservate al Louvre¹⁵, e da Moormann¹⁶. Altri elenchi di pitture ercolanesi sono inoltre contenuti nella recente bibliografia ercolanese della McIlwaine¹⁷.

⁷ Cfr. Manni 1990, p. 129.

⁸ Cfr. Manni 1990, p. 130.

⁹ Rossignani, 1967.

¹⁰ Allroggen-Bedel 1974a.

¹¹ Allroggen-Bedel 1974b.

¹² Allroggen-Bedel 1975a, 1975b, 1982, 1983, 1993, 1996, 2002.

¹³ Nel 1977 è uscito un suo importante lavoro sulle pitture di III e IV stile provenienti dalla Villa di Varano a Stabia, attribuendo alla villa 67 dipinti di provenienza ignota o errata. Cfr. Allroggen-Bedel 1977.

¹⁴ Tran Tam Tihn 1974, pp. 51-61, cat. nn. 28-37; Barbet 1977. Rec. Allroggen-Bedel in *Gnomon* 50, 1978, p. 429.

¹⁵ Va detto che nel catalogo del Tran Tam Tihn vi sono alcune attribuzioni errate, come il frammento cat. 21, di provenienza incerta ed attribuito a Pompei, che invece si confronta strettamente con le pitture eseguite dall'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico a Ercolano e dunque è molto verosimile che provenga da una casa ercolanese. Altri

La Allroggen-Bedel ed il Moormann si sono occupati anche delle pitture provenienti dalla Villa dei Papiri, la prima pubblicando un frammento inedito di II stile con paesaggio monocromo proveniente dal settore dell'atrio¹⁸; il secondo pubblicando tutti i frammenti rinvenuti durante gli scavi settecenteschi nella villa¹⁹ ed ha anche avanzato alcune proposte di ricostruzione del sistema decorativo dell'atrio²⁰. L'acquisizione più importante riguarda tuttavia la possibilità di articolare in più fasi la decorazione della Villa dei Papiri, contrariamente all'opinione del De Petra secondo il quale tutti i frammenti pertinenti alla villa erano di II stile. A tale riguardo nessun apporto è stato avanzato nella recente monografia di Maria Rita Wojcik²¹ dedicata appunto alla celebre villa ercolanese.

Un secondo filone di studi riguarda più propriamente lo studio delle testimonianze pittoriche conservate in situ.

Nel 1971 è apparsa nella serie dei Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia la monografia di Maria Giuseppina Cerulli Irelli sulle pitture della Casa dell'Atrio a mosaico. La studiosa ha dimostrato sulla scorta dello studio delle murature che la casa sarebbe nata negli ultimi anni di vita della città dalla fusione di due abitazioni più antiche con diverso orientamento. Lo studio analitico di tutte le decorazioni della casa, basato sull'inquadramento stilistico, sull'analisi della composizione delle pareti e sul riconoscimento dei dettagli ricorrenti, che potessero valere da veri e propri motivi firma, ha permesso alla studiosa di dimostrare che tutte le pitture della casa sono contemporanee e sono opera della medesima officina di pittori. Quest'ultima con tutta probabilità è la stessa che ha lavorato anche nella vicina Casa dei Cervi. Le pitture si daterebbero in base ai confronti che è stato possibile stabilire in età vespasiana.

Nel 1974 sono uscite due monografie dedicate alla Casa del Colonnato Tuscanico. La prima, a cura della Cerulli Irelli, era dedicata alla casa nel suo insieme. La seconda, apparsa anch'essa nella serie dei Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia, ad opera di Maria Manni, era specificamente dedicata all'inquadramento stilistico e cronologico delle pitture²². La Cerulli Irelli ha distinto nella casa due principali fasi costruttive, la prima risalente al I secolo a.C., la seconda di età post augustea, con restauri effettuati dopo il terremoto del 62 d.C.

pezzi invece potrebbero essere dei falsi come la testa di Gorgone (cat. n. 35, fig. 42) ed il frammento con "stagioni e candelabri" (cat. n. 36, fig. 43).

¹⁶ Moormann 1986; 1988.

¹⁷ McIlwaine 1988, pp. 857-893.

¹⁸ Allroggen-Bedel 1976 = 1983b.

¹⁹ Moormann 1984.

²⁰ Va detto che oggi, dopo lo scavo di un settore consistente dell'atrio della Villa dei Papiri le osservazioni del Moormann e soprattutto le sue proposte di ricostruzione vanno totalmente riviste. In proposito vedi *infra*, pp. ????

²¹ Wojcik 1986.

²² Cfr. recensione di Elia 1975.

Più articolato l'inquadramento delle decorazioni pittoriche conservate nella casa. La Manni colloca nel III stile le pitture dell'*oecus* (7) del cubicolo (11) e le decorazioni più antiche del soffitto del cubicolo (15); mentre sempre nel III stile, ma negli anni '60 le pitture della *taberna* (3), considerandole un esempio di ibrido tra III e IV stile²³. Al IV stile di età vespasiana, invece, la studiosa riferisce le pitture del tablino (5), del triclinio (13), dell'atrio (4), dell'andron (8), del peristilio (12) e dei cubicoli (14), (15) e (16)²⁴. La pubblicazione rigorosissima e per molti versi pionieristica delle monografie sulle case dell'Atrio a Mosaico e del Colonnato Tuscanico, ha stimolato negli anni più recenti un vivace dibattito, soprattutto sul delicato problema dell'individuazione delle fasi di passaggio dal III al IV stile ed ha spinto a nuove ricerche e pubblicazioni. Nel 1983 è uscito un breve e stimolante contributo di Moormann sulle pitture dell'*Herculanensium Augustalium Aedes*²⁵. Nel 1987 lo stesso Moormann ha pubblicato in forma preliminare le pitture della Casa del Mobilio Carbonizzato, soffermandosi più diffusamente proprio sulla discussione degli esempi ercolanesi di pitture che si collocherebbero tra III e IV stile²⁶.

Nel 1988 è apparsa poi la monografia di Tran Tam Tihn sulla Casa dei Cervi²⁷, nella quale c'è anche un'ampia trattazione delle decorazioni pittoriche. L'autore ha suddiviso le pitture della casa in quattro gruppi, il primo dei quali è ulteriormente suddiviso in due sottogruppi, determinati in base all'adozione dei colori di fondo (pareti monocrome, pareti a campi colorati) ed alla maggiore o minore complessità del sistema decorativo e della ricchezza degli ornamenti. Secondo lo studioso le pitture sarebbero state eseguite tutte dopo il 62 d.C. da una stessa officina.

Negli ultimi anni c'è stato un nuovo periodo di riflessione sia sui metodi di studio da applicare, sia sui risultati raggiunti o mancati dalle ricerche effettuate negli anni precedenti. Ancora una volta le questioni più discusse sono la possibilità di arrivare ad una scansione cronologica dei cosiddetti "stili", termine coniato la prima volta da Mau e che è diventata una nozione ormai acquisita ed utilizzata da tutti gli studiosi di pittura romana, anche se che spesso si rischia di rimanere vincolati ad una visione troppo schematica e poco aderente alla realtà del fenomeno della produzione pittorica nel mondo romano. L'analisi funzionalistica delle decorazioni, avviata da Daniela Scagliarini Corlàita²⁸ ha sicuramente tracciato una delle possibili strade percorribili per poter comprendere il ruolo giocato dalla decorazione pittorica all'interno dei contesti abitativi romani²⁹. Negli ultimi anni, nel solco tracciato dal dibattito più generale sull'evoluzione stilistica e sui

²³ Manni 1974, pp. 49-51; *Ead.* 1990, p. 135.

²⁴ Manni, *ibidem*.

²⁵ Moormann 1983.

²⁶ Moormann 1987b.

²⁷ Tran Tam Tihn 1988.

²⁸ Scagliarini Corlàita 1974-1976.

²⁹ Questa problematica è stata ripresa in anni recenti anche da Allison (1992, 1993, 1994b, 1997b, 2004) van Binnebeke (1991, 1993); Tybout (1993); Allroggen-Bedel (1993).

meccanismi sottesi al cambiamento delle ‘mode’ nell’ambito della produzione pittorica di età romana, hanno dedicato momenti di riflessione e di confronto sui problemi più strettamente connessi alla pittura ercolanese E. Moormann³⁰, M. Manni³¹ e A. Allroggen-Bedel³².

Aspetti particolari della pittura ercolanese sono stati affrontati in libri dedicati in generale alla pittura romana³³ o negli atti dei convegni sulla pittura antica³⁴. A. Barbet nel suo volume sulla pittura romana³⁵, pur non trattando specificamente delle case ercolanesi ha pubblicato numerosi soffitti appartenenti al II, al III ed al IV stile³⁶; successivamente la studiosa è tornata sull’argomento inserendo gli esemplari ercolanesi in un discorso più generale sulla tipologia dei soffitti dipinti di età romana³⁷.

Una questione non secondaria per lo studio delle pitture ercolanesi è quella della possibilità di avere dati sicuri relativamente al supporto murario. La tipologia delle tecniche costruttive ercolanesi e della loro cronologia elaborata dal Maiuri³⁸ appare soprattutto oggi ormai poco affidabile. Qualche anno fa T. Ganschow ha pubblicato il suo studio sulla storia edilizia di Ercolano³⁹. Si tratta di uno studio innovativo, ma per molti versi anche problematico e soltanto il prosieguo della ricerca potrà precisare, confermare o smentire le sue ricostruzioni.

Al presente lo stato della ricerca appare ancora ricco di interrogativi e di dubbi, che sono però di stimolo e di sprone alla ricerca ed al confronto.

³⁰ Moormann 1987 a.

³¹ Manni 1991.

³² Allroggen-Bedel 1991, 1992, 2005.

³³ Barbet 1995; Ling 1991; La peinture de Pompei 1991; Pittura Romana 2003.

³⁴ *Pictores per Provincias* 1987; Thomas 1991; Moormann 1993; Scagliarini 1997.

³⁵ Barbet 1985.

³⁶ Barbet 1985, pp. 80-81; pp. 154-158; pp. 166-174; p. 226, pp. 254-255.

³⁷ Barbet 1993; sulle decorazioni dei soffitti si veda anche gli atti del convegno *Plafond et voûtes à l'époque antique* = Borhy 2004.

³⁸ Maiuri 1958, pp. 62-74.

³⁹ Ganschow 1989.

2. Questioni di metodo

2.1. Approcci allo studio del IV stile

Uno dei problemi più spinosi nello studio della pittura romana è quello della difficoltà di costruire una cronologia articolata ed affidabile del IV stile. L'approccio basato sull'analisi stilistica, o sulla tipologia dei sistemi decorativi, non consente di risolvere il problema dell'inquadramento cronologico di questa particolare fase della pittura romana.

Accanto al problema della cronologia c'è quello relativo all'inquadramento tipologico e stilistico. Come già è stato fatto per il II ed il III si è cercato di operare una suddivisione in fasi del IV stile. Per Schefold ci sarebbe una fase neroniana, una fase di transizione dall'età di Nerone a quella di Vespasiano ed una fase vespasiana⁴⁰. Per Borda ci sarebbe una fase iniziale, dal 50 d.C., una fase finale, corrispondente all'età neroniana, ed una fase classicheggiante in età flavia⁴¹. Appare del tutto isolata la posizione del Curtius, secondo cui il III e il IV stile sono sviluppi contemporanei di uno stesso stile, erede delle esperienze del II⁴². M. de Vos⁴³ ha evidenziato come una suddivisione di questo tipo, basata soltanto su fatti stilistici, senza riscontri oggettivi, quali potrebbero essere quelli forniti dall'analisi delle murature e dall'individuazione delle diverse fasi edilizie di un'abitazione, può risultare fuorviante ed in ogni caso ha un alto margine di discrezionalità.

Più oggettivo è lo studio della maniera di comporre le pareti, alla quale è stato dato grande rilievo dal Peters⁴⁴ e dalla Barbet⁴⁵. Il Peters ha distinto due tipi di sistemi: le *scaenae frons* e lo schema a pannelli⁴⁶. Una variante che ha avuto grande successo nelle cittadine vesuviane è quella delle "facciate lussuose", nelle quali varie parti sono chiuse da tappeti o preziosi tendaggi⁴⁷. Lo schema a pannelli (*Feldermanier*), mutuato molto probabilmente dal III stile è costituito essenzialmente da grandi campi colorati, che imitano tappeti e tendaggi sospesi, arricchiti da motivi decorativi fantastici⁴⁸, a volte separati da lesene. Secondo il Peters il sistema basato sulla *scaenae frons* deve essersi diffuso a partire dall'età di Nerone. Da esso è derivato lo schema a "facciate lussuose". Per lo schema a pannelli, invece, il Peters ipotizza, come periodo di massima fioritura, l'età di

⁴⁰ Schefold 1962, pp. 99-145; Id. 1991, pp. 19-22.

⁴¹ Borda 1958.

⁴² Curtius 1929.

⁴³ De Vos 1981, p. 119.

⁴⁴ Peters 1977; Id. 1982.

⁴⁵ Barbet 1985, pp. 193-203.

⁴⁶ Peters 1982, p. 638. In effetti lo schema a pannelli corrisponde a quella che Schefold definiva "Feldermanier". Schefold 1949-1951, pp. 70-75; Id. 1953-1954, pp. 107-125; Id. 1962, pp. 133-139.

⁴⁷ È esemplare la decorazione delle *alae* della Casa dei Vettii e quella del peristilio (53) della Casa dei Dioscuri, del peristilio (9) della Casa del Centenario.

⁴⁸ Questo tipo di schema ben si adattava a degli ambienti di passaggio o ai portici del peristili. Si veda in proposito Scagliarini Corlaita 1974; Ead. 1997.

Vespasiano. Questo però non vuol dire che è possibile ottenere una scansione cronologica dei diversi sistemi.

In conclusione anche l'analisi dei sistemi decorativi, se considerata in maniera esclusiva, non consente di precisare meglio le cronologie, né di articolare in vere e proprie fasi il IV stile. Il Peters ammette che non è possibile distinguere delle fasi all'interno del IV stile perché i diversi schemi compositivi si trovano spesso associati⁴⁹. La Barbet, più che parlare di periodi successivi, ritiene che si debba parlare di stili contemporanei e concorrenti⁵⁰.

2.2. Il riconoscimento delle officine pittoriche

Di fronte all'estrema variabilità dei sistemi decorativi applicati sulle pareti delle case pompeiane ed ercolanesi si sono dimostrate più proficue negli ultimi anni le ricerche volte all'individuazione delle officine pittoriche⁵¹. Stando così le cose la sola analisi stilistica può essere fuorviante e si può incorrere facilmente nell'errore di considerare ogni decorazione opera di una stessa officina o inversamente di considerare ogni decorazione il prodotto di officine differenti. L'individuazione dei dettagli decorativi ricorrenti non facilita necessariamente l'opera di riconoscimento dell'attività di un'officina pittorica: tutti i repertori decorativi, o albums di modelli, dovevano contenerne un'abbondante esemplificazione e quindi essi erano diffusi su vasta scala.

La realizzazione di una decorazione pittorica richiedeva tempi di esecuzione molto rapidi e dunque un'officina pittorica o comunque un gruppo di decoratori, deve aver prodotto un numero, di certo non limitato, di decorazioni⁵². Come ha sottolineato Peters⁵³ le officine pittoriche avevano a propria disposizione un ricco repertorio modelli, che venivano applicati sulle pareti da pittori dotati di grande abilità tecnica. All'interno dell'officina esisteva un'organizzazione del lavoro estremamente avanzata, con una chiara ripartizione dei ruoli e delle competenze⁵⁴.

Tali presupposti pongono inevitabilmente due serie di interrogativi. In primo luogo è possibile riconoscere l'attività di un'officina pittorica? In secondo luogo, dal momento che i tempi di esecuzione di una decorazione pittorica erano estremamente rapidi, che faceva il gruppo di decoratori una volta che aveva terminato il proprio lavoro in un edificio? È davvero pensabile che l'equipe di pittori si formasse ogni volta in base al lavoro da eseguire e si sciogliesse al termine

⁴⁹ Peters 1982, p. 639.

⁵⁰ Barbet 1985, pp. 213-214.

⁵¹ de Vos 1981; Ehrhardt 1995; Esposito 1999; Id. 2005; Jacobelli 1991, *Ead.* 1995; Meyboom 1995; Pappalardo 1995; Peters 1993; Peters - Moormann 1995; Sampaolo 1994, *Ead.* 1995; Varone 1995a.

⁵² Dal momento che le pitture erano eseguite nella tecnica dell'affresco si doveva evitare che l'intonaco asciugasse prima della stesura dei colori.

⁵³ Peters 1977.

⁵⁴ La realizzazione di una decorazione pittorica richiedeva una attenta coordinazione delle diverse figure che erano chiamate in causa sul cantiere: *tectores, pictores parietarii, pictores imaginarii*.

della commessa? È questa ad esempio l'ipotesi avanzata da P. Allison⁵⁵, che tuttavia è alquanto difficile da accettare sia in termini di praticità, perché si è visto che la realizzazione di una decorazione pittorica è un'operazione di per sé alquanto complessa e richiede un'organizzazione del lavoro molto serrata, con un gruppo fisso di persone che lavorano stabilmente insieme, sia in termini giuridici, perché i gruppi di decoratori erano formati per lo più da manodopera servile, quindi direttamente legata al proprietario della bottega ed è alquanto difficile immaginare che vi fosse un'organizzazione del gruppo così sciolta⁵⁶. La domanda da porsi quindi è quanto lungo sia stato il periodo di attività di una determinata bottega pittorica e quanto grande dobbiamo immaginare che sia stata la sua produzione in termini di decorazioni eseguite?⁵⁷.

Se si può pensare che un gruppo di decoratori lavorasse stabilmente insieme, condividendo il bagaglio di conoscenze tecniche, l'esperienza consolidata del lavoro comune sul cantiere, nonché gli strumenti ed ovviamente i repertori di modelli, che servivano per tenersi costantemente aggiornati, allora dobbiamo anche pensare che all'interno del gruppo si possano rintracciare degli elementi comuni, delle costanti sia tecniche, sia iconografico-compositive, sia stilistiche, oltre a dei veri e propri motivi firma – per così dire – dei vari decoratori che compongono il gruppo.

Si impone dunque la necessità di sviluppare una metodologia che consenta di riconoscere – interpretando correttamente le tracce che i pittori stessi ci hanno lasciato sulle pareti – l'attività di una bottega. Nella presente indagine si è tenuto conto dei seguenti elementi e soprattutto di tutte le costanti rintracciabili tra essi: 1) la tecnica di esecuzione delle pitture, ovvero la maniera di dividere la parete in senso orizzontale e all'interno di ciascun settore per fasce verticali; l'utilizzo di disegni preparatori graffiti, o di sinopie; l'utilizzo di strumenti quali righe, compassi, cordicelle, o semplicemente di un disegno tracciato estemporaneamente a mano libera; l'impiego di colori di una certa qualità e rarità; 2) l'applicazione dei sistemi decorativi derivati da cartoni o repertori di modelli e le diverse soluzioni combinatorie degli stessi; 3) le dinamiche di associazione ai suddetti sistemi decorativi di una serie di dettagli ornamentali che possano essere considerati come delle spie del repertorio di bottega, oppure come veri e propri motivi firma di determinati pittori; 4) il riconoscimento delle 'mani' dei pittori.

La possibilità di costruire un catalogo di complessi sicuramente riconducibili all'attività di una determinata officina di pittori consentirà di caratterizzarne su basi concrete la produzione: si potrà

⁵⁵ Allison 1989; Ead. 1991; Ead. 1995.

⁵⁶ Su questo si vedano anche le osservazioni contenute in *Mani di Pittori* 1995, p. 109 (intervento del Peters) e pp. 174-175 (interventi di Varone, Scagliarini Corlaita, De Maria, Bragantini).

⁵⁷ Secondo Beyen i complessi attribuibili alla cosiddetta Bottega dei Vettii erano soltanto tre: la Casa dei Vettii, la Casa del Naviglio e la Casa dei Dioscuri. Richardson, prendendo in considerazione l'attività dei *pictores imaginarii* proponeva un catalogo più ampio. Pagano nel suo studio sulle pitture scoperte negli anni Cinquanta a Murecine, ha proposto di attribuirle alla bottega dei Vettii. Sampaolo ha permesso di aggiungere al catalogo del Beyen le pitture del Tempio di Iside e, anche solo come ipotesi di lavoro, quelle delle Terme del Sarno e della Casa del Bracciale d'Oro. Cfr. Beyen 1951; Richardson 1955; Pagano 1983; Sampaolo 1995.

cioè sapere per quanto tempo una determinata bottega è stata attiva, quanti complessi ha decorato e che tipo di decorazioni ha realizzato. In conseguenza di ciò si disporrà di informazioni più affidabili sull'evoluzione stilistica interna al gruppo di decoratori, soprattutto nel confronto con la produzione di altre officine pittoriche, e si potrà forse precisare cosa appartiene effettivamente allo stile del tempo e cosa invece va ascritto al repertorio particolare di una bottega pittorica. Dall'altro lato la possibilità di disporre di un numero abbastanza ampio di complessi pittorici databili con sicurezza accrescerà la possibilità di giungere ad una cronologia più affidabile del quarto stile e consentirà di precisarne le linee evolutive.

2.1. L'esame del campione Ercolanese

L'indagine scientifica sulla produzione pittorica ercolanese deve necessariamente scontrarsi con due difficoltà: l'impossibilità di analizzare l'intero organismo urbano; la frammentarietà dello stato di conservazione dei contesti scavati a nostra disposizione. Dei circa dodici ettari di estensione della città antica di Ercolano ne sono stati riportati alla luce cinque, dunque all'incirca un terzo del totale dell'area urbana.

Inoltre va tenuto conto che la città è stata sistematicamente esplorata nel corso del Diciottesimo secolo attraverso pozzi e cunicoli, asportando dai contesti originari un considerevole numero di frammenti di pitture spesso senza un'indicazione precisa sulla provenienza e per di più con la distruggendo a colpi di piccone quanto rimaneva sul posto⁵⁸. Attualmente quindi si è costretti a lavorare su di un contesto noto e scavato solo parzialmente e su di un materiale smembrato con le pareti mutilate conservate a Ercolano ed i frammenti decontestualizzati custoditi nel Museo Archeologico di Napoli. Sul problema della ricostruzione dei contesti di provenienza degli affreschi ercolanesi ed in generale dell'area vesuviana sta lavorando da circa trent'anni Agnes Allroggen-Bedel, confrontando i frammenti custoditi a Napoli con i vuoti e le fratture osservabili sulle pareti originali ed intrecciando questi dati con le notizie ricavabili dalle notizie di scavo settecentesche. In questo modo la Allroggen-Bedel⁵⁹ ha potuto ricostruire un numero considerevole di contesti rimettendo al loro posto decine e decine di pitture e giungendo a correggere molte provenienze errate⁶⁰.

Tuttavia per il tipo di indagine che si intendeva fare, basata essenzialmente sul riconoscimento delle mani dei pittori e sull'individuazione delle officine pittoriche, era necessario fare delle osservazioni direttamente sul sito. Gli esempi scelti per quest'indagine non consistono in singole abitazioni,

⁵⁸ D'Alconzo 2002.

⁵⁹ Allroggen-Bedel

⁶⁰ Seguendo il metodo della Allroggen-Bedel è stato possibile giungere alla corretta ricostruzione degli apparati decorativi di alcuni importanti contesti pubblici ercolanesi, tra i quali la cosiddetta Basilica (*Augusteum*) allo scopo di chiarire sulla base di elementi certi il rapporto funzionale ed ideologico tra le decorazioni e gli spazi che le ospitavano.

scelte secondo il criterio del migliore stato di conservazione o di una già avvenuta documentazione grafica o fotografica, ma consiste in un'analisi estesa a tutta l'area della città, proprio perché si vuole cogliere la totalità del fenomeno.

Uno dei principali problemi con i quali bisogna misurarsi nel condurre un'indagine di questo tipo è lo stato di conservazione non sempre ottimale dei contesti esaminati e l'inesistenza di una adeguata documentazione grafica o fotografica delle pitture subito dopo lo scavo. Da questo punto di vista la possibilità di confrontare le decorazioni conservate in situ, spesso in condizioni non ottimali, con i frammenti staccati nel Diciottesimo secolo è molto utile per ricostruire i motivi ed i colori originari e si possono condurre delle osservazioni più precise sull'uso del pennello, il che facilita notevolmente il riconoscimento delle mani dei pittori.

1. La decorazione pittorica in rapporto all'ambiente.

1.1. La decorazione pittorica nei contesti pubblici

Questa prima sezione è dedicata al rapporto tra spazio e decorazione pittorica all'interno degli edifici pubblici ercolanesi. Da questo punto di vista la città di Ercolano costituisce un osservatorio privilegiato, soprattutto grazie alle circostanze del tutto eccezionali del suo seppellimento, che hanno permesso una conservazione pressoché ottimale dei suoi numerosi edifici pubblici.

Daniela Scagliarini Corlaita⁶¹ ha ben illustrato le molteplici dinamiche che intervengono nell'organizzazione fisica e funzionale degli spazi all'interno degli edifici romani ed ha evidenziato il ruolo giocato dalle decorazioni pittoriche come indice funzionale sia all'interno dei singoli ambienti, sia all'interno di un più complesso sistema di ambienti. L'attenzione della studiosa, però, si è concentrata quasi esclusivamente sugli spazi di cui si compone la casa romana, specificando che la decorazione pittorica ha spesso la funzione di enfatizzare lo spazio privato mediante l'imitazione dello spazio pubblico monumentale, genericamente sentito come spazio nobile⁶². Ai monumenti pubblici veniva assegnato, in maniera esclusiva, il ruolo di simbolizzazione culturale, per questo essi erano in grado di offrire sempre nuovi modelli tipologici, fortemente semantici, che potevano essere trasposti, o comunque ripresi all'interno dell'edilizia privata.

Sia negli spazi pubblici, che in quelli privati la decorazione ha il ruolo, non secondario, di sottolineare o anche di dissimulare l'articolazione architettonica degli ambienti, mediante l'utilizzo di schemi decorativi che possano sottolineare la funzione di spazi dinamici (*fauces*, *atria*, *andrones*, portici, criptoportici, loggiati) o di spazi statici (*triclinia*, *exedrae*, *oeci*, *diaetae*).

Un altro ruolo molto importante giocato dalla decorazione dipinta è quello di connotare a livello culturale, sociale e psicologico l'attività principale cui l'ambiente è destinato, attraverso degli elementi figurati che ne qualificano in maniera sufficientemente chiara, o a volte anche pleonastica, la particolare funzione.

Queste due funzioni possono essere adattate dal livello organizzativo di un singolo ambiente a quello ben più ampio di un complesso di ambienti suggerendo dei rapporti di identità o complementarità tra i vani o segnalando un percorso attraverso una serie di ambienti.

Partendo da queste premesse metodologiche, nelle pagine seguenti si cercherà di evidenziare in che modo ed eventualmente sulla base di quali scelte la decorazione pittorica degli edifici pubblici ercolanesi si adatta e risponde alle particolari esigenze degli spazi nei quali è stata applicata. Si cercherà di verificare se esistano delle caratteristiche generali che si possano rintracciare

⁶¹ Scagliarini Corlaita 1974-1976; *Ead.* 1997.

⁶² Scagliarini Corlaita 1974-1976, pp. 3-4.

costantemente nei complessi pubblici e dunque se esistano delle regole generali che sottintendano alle scelte decorative degli edifici pubblici.

BASILICA

All'incrocio del III cardine con il decumano massimo si apre un grande edificio di forma rettangolare, che è stato solo in minima parte scavato a cielo aperto, del quale tuttavia si conosce a grandi linee l'articolazione planimetrica originaria grazie alle piante disegnate nel settecento dal Bardet e da Cochin e Béllicard, che differiscono solo in alcuni dettagli (Tav. 1.1-2).

La Adamo Muscettola⁶³, riprendendo alcune osservazioni del de Franciscis⁶⁴ sulla pianta dell'edificio, vi aveva riconosciuto la Basilica fatta costruire da M. Nonius Balbus, mentre la Allroggen-Bedel pensava piuttosto ad un edificio connesso al culto imperiale⁶⁵.

Purtroppo lo scavo parziale del monumento non ha permesso di risolvere alcune aporie sulla ricostruzione della pianta originaria. L'edificio ha una pianta rettangolare allungata con ingresso principale sul lato corto, affacciato sul decumano massimo, secondo una consuetudine ampiamente attestata nelle basiliche di tipo orientale. L'ingresso sul decumano massimo era scandito da un ampio vano centrale, secondo la pianta del Bardet, mentre nella pianta di Cochin e Béllicard si vedono due porte simmetriche spostate verso gli angoli.

Le pareti che racchiudono l'edificio erano scandite da una serie di semicolonne in *opus vittatum mixtum* rivestite di stucco bianco scanalato e sormontate da capitelli ionici di tufo locale che presentano una lavorazione soltanto su tre facce. Sui capitelli correva un architrave a tre fasce sormontato da un fregio dipinto con le imprese di Ercole accompagnate da didascalie in greco⁶⁶. Al di sopra della cornice superiore del fregio si impostava un secondo ordine, del quale si sono trovati i resti in crollo durante lo scavo della vicina Casa del Colonnato Tuscanico⁶⁷, composto da semicolonne dal fusto rivestito da scanalature di stucco bianco, poggianti su dei plinti di forma parallelepipedica.

Una serie di capitelli corinzi lavorati su tutte e quattro le facce e rifiniti con un rivestimento di stucco bianco ha fatto pensare alla Adamo Muscettola all'esistenza di un colonnato libero che avrebbe tripartito la sala in tre navate con il colonnato dell'ordine superiore sormontato dai capitelli corinzi⁶⁸. L'ipotesi era stata accettata in un primo momento anche da Pagano⁶⁹, il quale però ha presentato una ricostruzione grafica dell'alzato (Tav. 1.3) delle pareti lunghe con i capitelli corinzi

⁶³ Adamo Muscettola 1982.

⁶⁴ de Franciscis in EAA suppl. 1970 s.v. Ercolano.

⁶⁵ Allroggen-Bedel 1974; *Ead.* 1983.

⁶⁶ Pagano 1990.

⁶⁷ Cfr. Cerulli Irelli 1974, fig. 7.

⁶⁸ Adamo Muscettola, *ibidem*.

⁶⁹ Pagano 1990.

posti ipoteticamente a coronamento delle semicolonne dell'ordine superiore⁷⁰. Successivamente Pagano ha sostenuto che i capitelli, che presentavano soltanto una faccia rifinita e per il resto erano soltanto sbazzati, dovevano appartenere al secondo ordine di semicolonne che scandivano i muri perimetrali, rigettando così l'ipotesi della Muscettola sull'esistenza di un colonnato libero centrale – del resto non documentato nelle piante settecentesche – e sostenendo che lo spazio interno fosse stato coperto da un grande tetto a capriate lignee, del quale resterebbero ancora alcune travi carbonizzate nel crollo dell'ambiente di fondo, la cui sezione misura cm. 45 x 30⁷¹.

Gli intercolunni dell'ordine inferiore delle semicolonne che scandivano i muri perimetrali erano elegantemente decorati in IV stile. Lo schema decorativo prevede uno zoccolo scandito da pannelli a fondo nero racchiusi da fasce gialle ornate da scudi obliqui e maschere. Sullo zoccolo si sviluppa una predella composta da riquadri rettangolari a fondo nero, gran parte dei quali sono stati staccati nel corso delle esplorazioni settecentesche. La zona mediana alterna ampie campiture a fondo giallo e rosso, ornate da bordi di tappeto ed inquadrare da esili scorci architettonici su fondo bianco. Al centro dei pannelli erano collocati dei quadretti, sistematicamente staccati. Il registro superiore, a fondo bianco, presentava ricche e delicate architetture in prospettiva. La decorazione era conclusa, come si diceva in precedenza, da un architrave a tre fasce, sul quale si impostava un fregio dipinto con scene tratte dalle imprese di Ercole diverse dalle dodici fatiche canoniche (Tav. 1.4). Quanto resta delle scene superstiti e delle didascalie relative (Tav. 2.1) permette di identificare dieci imprese delle quali sette sicure (Sarpedonte, Cicno, Lepreo, Folo, Alcioneo, Anteo, i Boreadi) e tre di incerta identificazione (Busiride, le cavalle di Diomede, i Cercopi)⁷². Va precisato che i frammenti superstiti sono ancora troppo pochi e mal conservati a causa della lunga esposizione agli agenti atmosferici, il che non consente di formulare un'interpretazione complessiva e definitiva del fregio con le imprese erculee. Esso tuttavia dovrebbe avere svolto una funzione omologa al ciclo canonico degli *Athlōi* erculei raffigurato nella cosiddetta Basilica, in realtà *Augusteum*, che si apriva sul lato opposto del decumano massimo.⁷³

Sul muro di fondo occidentale si apriva una vasta aula rettangolare munita di un abside semicircolare, all'interno della quale vennero rinvenute tre basi di statue. L'aula rettangolare absidata aveva le pareti rivestite da uno zoccolo di lastre marmoree, sul quale si impostava una decorazione pittorica a fondo giallo ornata da eleganti bordi di tappeto. Nell'angolo sud occidentale si apriva una piccola porta comunicante con un ambiente di forma rettangolare affacciato sul cardo III, che doveva servire da sala di attesa o comunque da luogo di sosta, come proverebbero le

⁷⁰ Pagano 1990, p. 153 e p. 155, fig. 1.

⁷¹ Pagano 1996, p. 239.

⁷² Pagano 1990; *Id.* 2001.

⁷³ Recentemente Pagano ha attribuito anche queste scene alla decorazione della Basilica. Cfr. Pagano 2001, pp. 918-919.

banchine in muratura addossate a due delle pareti della stanza (Tav. 1.1). Le pareti di questo ambiente erano affrescate con eleganti composizioni architettoniche di IV stile, parzialmente asportate nel corso delle esplorazioni settecentesche⁷⁴.

Purtroppo non ci sono elementi certi per la datazione dell'edificio e la tecnica muraria utilizzata – l'*opus reticulatum* con ammorsature in *opus testaceum* – non è una tecnica datante ad Ercolano perché ha avuto un lungo impiego nell'edilizia cittadina. La presenza all'interno del complesso del ciclo statuario dei Balbi ha fatto propendere la Adamo Muscettola per l'identificazione dell'edificio con la Basilica eretta a proprie spese dal Proconsole M. Nonius Balbus⁷⁵. Del resto è stato già evidenziato come la presenza di gallerie di ritratti di personaggi privati all'interno degli edifici pubblici vada collegata ai finanziamenti di questi ultimi per la costruzione e/o la decorazione degli stessi⁷⁶, come dimostrano i casi analoghi della Basilica di Velleia⁷⁷ e del *Macellum* di Pompei⁷⁸.

Se così fosse la Basilica si daterebbe nella piena età augustea e sarebbe dunque contemporanea all'*Aedes Augustalium*, che si apre sul lato opposto del cardo III e presenta tra l'altro la stessa tecnica costruttiva.

Una questione molto dibattuta è quella della datazione delle pitture della Basilica. In particolare è il fregio con le imprese di Ercole che non si presta ad una datazione univoca, ma oscilla tra l'età augustea⁷⁹ e l'età vespasiana⁸⁰. La formula del fregio continuo accompagnato da didascalie in greco sembra essere stata utilizzata soprattutto all'epoca del II stile, anche se non mancano attestazioni anche nell'epoca del IV stile⁸¹. Per la Bragantini si tratterebbe di un "Nachleben" di età imperiale di un tipo di fregi che sarebbero tipici dell'età repubblicana⁸².

In realtà la presenza all'interno dell'edificio anche di altre decorazioni pittoriche in IV stile dimostra che la Basilica dovette essere completamente restaurata dopo il disastroso terremoto del 62 d.C., sulla scorta anche del fatto che l'intonaco dipinto non poggia su uno strato di intonaco precedente, ma è stato integralmente rifatto.

Nel loro insieme le pitture della Basilica sembrano avere svolto una funzione accessoria rispetto all'organizzazione spaziale dell'edificio, sottolineando la scansione architettonica in semicolonne dei muri perimetrali con le ampie campiture monocrome ornate da quadretti ed ampliando illusionisticamente gli spazi con gli scorci architettonici in prospettiva posti ai lati dei pannelli e nel registro superiore. In questo modo le pitture creavano anche una adeguata cornice decorativa per la

⁷⁴ Allroggen-Bedel 1974, p. 109, fig. 6-7.

⁷⁵ Adamo Muscettola 1982; *Ead.* 2000.

⁷⁶ Cfr. Zanker 1983, p. 192; Adamo Muscettola 1982, p. 10; Torelli 1998, in particolare pp. 262-264.

⁷⁷ Saletti 1968; *Id.* 1976; Goethert 1972; *Id.* 1973; Jucker 1977.

⁷⁸ Adamo Muscettola 1991-1992.

⁷⁹ Pagano 2001, p. 919.

⁸⁰ Pagano 1990, p. 159 ripreso da Bragantini 1995, p. 177.

⁸¹ Su questa tipologia di pitture accompagnate da iscrizioni in greco cfr. Thomas 1995.

⁸² Bragantini 1995, pp. 176-177.

galleria di statue esposte lungo le pareti della sala, analogamente a quanto avveniva nell'*Augusteum*.

Il fregio con le imprese di Ercole accompagnato da iscrizioni in greco assolveva ad una funzione narrativa e al contempo fortemente ideologica. L'intento celebrativo delle imprese del mitico eroe fondatore della città veniva ulteriormente accentuato dalla scelta di rappresentare degli episodi che non rientravano nel ciclo canonico degli *Athlòi* erculei, che invece ornavano la parte superiore delle pareti dell'*Augusteum*. Lo stesso sviluppo continuo del fregio permetteva all'osservatore di percepire unitariamente l'intero spazio architettonico dell'edificio. È molto probabile, anzi, che la sequenza delle singole scene fosse stata studiata per indirizzare lo sguardo dell'osservatore verso un punto focale unificante, nel quale si potrebbe ipoteticamente riconoscere la grande aula absidata che si apriva sulla parete di fondo dell'edificio.

SACELLO DEGLI AUGUSTALI

Le dinamiche concernenti l'organizzazione decorativa di uno spazio pubblico osservate nella Basilica possono essere rintracciate piuttosto agevolmente anche nel Sacello degli Augustali, uno dei pochi edifici ercolanesi che sia stato sistematicamente studiato sia dal punto di vista dell'architettura⁸³, che da quello della decorazione pittorica⁸⁴.

L'edificio si data, su base epigrafica, alla tarda età augustea, ma la sistemazione attualmente visibile risale agli ultimi anni di vita della città. Si tratta di una grande aula ipostila (Tav. 3.1-2), di forma rettangolare, con ingresso principale affacciato sul Decumano Massimo ed ingresso laterale sul Cardo III. La sala è coperta da un soffitto piano, sostenuto da ampie travi lignee, al centro del quale si apre un arioso lucernario con aspetto di matroneo, sostenuto da quattro robuste colonne di ordine tuscanico, che suddividono lo spazio della sala in tre ampie navate. Due ali di muro appoggiate al muro di fondo della sala, in corrispondenza della navata centrale, danno vita ad un ambiente di forma rettangolare, che ingloba le due colonne posteriori che sorreggono il lucernario, dando così vita ad un vero e proprio sacello, rialzato dal resto della sala per mezzo di due gradini, che diviene il vero e proprio punto focale dell'intero edificio, grazie alla sua fastosa decorazione che prevede una ricca pavimentazione in *opus sectile*, mentre le pareti mostrano un alto zoccolo rivestito da *crustae* marmoree, sulle quali si impostano delle eleganti *scaenarum frontes* di quarto stile. Un elemento di disturbo nell'organizzazione spaziale e decorativa della sala è il piccolo ambiente ricavato destra del sacello, chiudendo con un tramezzo in *opus craticium* il lato di fondo della navata settentrionale; al suo interno era stato ricavato un alloggio di servizio (Tav. 3.1).

⁸³ Guadagno 1983.

⁸⁴ Moormann 1983; Pappalardo 1993.

Le pareti della sala sono decorate da un'alta zoccolatura a fondo nero, delimitata superiormente da due linee parallele gialle, sulla quale si imposta la zona superiore rivestita di intonaco liscio a fondo bianco. Anche le colonne che sostengono il lucernario avevano originariamente lo stesso tipo di rivestimento, come si vede bene sul fusto delle colonne anteriori, alle quali si appoggiano i basamenti delle statue del divo Giulio e del divo Augusto (Tav. 3.2). Anche le colonne posteriori, che sono state inglobate nel sacello presentano sul lato posteriore lo stesso tipo di intonaco con alta zoccolatura a fondo nero e zona superiore bianca. Il sacello, dunque, non fa parte del primo progetto dell'edificio e la sua costruzione veniva ad interrompere la continuità spaziale tra le navate dell'aula. Inizialmente esso si elevava di circa cm. 20 dal pavimento della sala e presentava un pavimento in semplice cocciopesto (Tav. 3.3). Con ogni probabilità dopo il terremoto del 62 d.C. il sacello fu totalmente restaurato. Il piano pavimentale venne ulteriormente rialzato con un nuovo massetto in *opus caementicium* sul quale venne steso un nuovo pavimento in *opus sectile* con disegno geometrico policromo, collegato al pavimento della sala per mezzo di due gradini rivestiti di marmo. Le pareti interne del sacello furono ricoperte da eleganti scenografie di quarto stile (Tav. 4.1,3) poggianti su di uno zoccolo rivestito da lastre di marmi policromi di origine africana e microasiatica. Sulle pareti lunghe lo schema decorativo prevede un'ampia quinta teatrale a fondo rosso, al centro della quale si apre un'edicola sorretta da una coppia di colonne tortili sorreggenti un architrave figurato, sul quale poggia un'apertura ad arco con soffitto a cassettoni e trabeazione ornata da motivi a grottesca. L'edicola è chiusa da un drappo rosso gonfiato dal vento, con il bordo superiore ornato da una ghirlanda fiorita, al centro del quale è collocato un pannello mitologico con raffigurazioni relative alla vita di Ercole. Il drappo nasconde la vista su una *tholos*, che emerge nel settore superiore della parete. L'edicola è inquadrata da leggere ali in prospettiva su due livelli, chiuse in basso da tramezzi azzurri, sui quali poggiano delle maschere teatrali. Queste ali in prospettiva sono collegate a degli avancorpi a due piani, all'interno dei quali si aprono delle finestre a edicola affacciate su dei padiglioni in prospettiva su fondo bianco. Gli avancorpi presentano dei soffitti a cassettoni sorretti da candelabri metallici, sui quali si imposta un elegante epistilio che sorregge un timpano triangolare. Nel secondo ordine sono raffigurati dei gruppi statuari con Vittorie alate che conducono delle bighe. Ai piedi delle edicole finestrate sono collocati dei *pinakes* rettangolari con vasi agonistici e rami di palma.

La parete di fondo del sacello (Tav. 3.4) presenta uno schema decorativo molto totalmente differente rispetto a quello delle pareti laterali a causa dei condizionamenti dovuti alla presenza di un arco cieco, che viene a determinare una grande nicchia incassata nella parete, alla quale si addossa un basamento per statua in muratura. Apparentemente la decorazione non tiene conto della presenza di questa nicchia, anche se i decoratori hanno dovuto in qualche modo adattare lo schema

decorativo ai condizionamenti imposti dalla parete. Lo schema applicato è sostanzialmente quello della *scaenae frons*. Il centro della composizione è occupato da una grande edicola, con timpano spezzato e acroterii in forma di centauri marini, sulla quale si imposta un arco, ornato da un fregio a grottesca, dal quale pende una corona civica. L'edicola è affiancata da una coppia di padiglioni affacciati per mezzo di ampie finestre su delle architetture in prospettiva su fondo bianco. Il sistema decorativo continua poi sui pilastri che inquadrano la nicchia con una seconda coppia di padiglioni in forma di edicola che consentono la vista su eleganti candelabri metallici sormontati da cigni. Il registro superiore prevede dei ricchi padiglioni su fondo azzurro, ornati da elementi a grottesca dorati ed affacciati su architetture fantastiche in visione prospettica su fondo bianco. Il centro del registro superiore, posto in asse con la nicchia centrale della zona mediana, presenta un ampio finestrone rettangolare, seminascolato da una tenda sospesa.

Un elemento molto importante è costituito dal fatto che l'edicola centrale non presenta un pannello mitologico, come avviene sulle pareti laterali e come ci si aspetterebbe per l'importanza stessa di questa parete, ma solamente due ali in prospettiva simmetrica, collegate da un architrave, che danno vita ad una leggera quinta architettonica, contribuendo così a dare una certa profondità all'edicola. In realtà l'assenza del quadro mitologico o comunque di un elemento che focalizzi l'attenzione dello spettatore verso il fondo del sacello è una cosa abbastanza anomala, che trova forse la sua spiegazione nel fatto che non era questo il ruolo assegnato alla decorazione pittorica. In effetti già Moormann⁸⁵ aveva notato che l'edicola dipinta è posta in corrispondenza del basamento in muratura, addossato al fondo della nicchia incassata nella parete, basamento che doveva reggere con ogni probabilità la statua dell'imperatore⁸⁶. È significativo il fatto che la corona sospesa all'arco che sovrasta l'edicola centrale della zona mediana si sarebbe venuta a trovare proprio in corrispondenza della testa dell'imperatore. Secondo Moormann si tratterebbe di un esempio prezioso quanto raro di progettazione della decorazione pittorica in rapporto al futuro arredamento dell'ambiente⁸⁷. Come già si è visto per la decorazione della Basilica, anche qui alla decorazione pittorica della parete di fondo del sacello è stato affidato il ruolo di cornice dell'arredo scultoreo dell'ambiente. Si tratta di un ruolo solo apparentemente secondario, che invece assume una grande importanza per le sue potenzialità evocative e per i messaggi mediati di cui la pittura poteva farsi

⁸⁵ Moormann 1983. L'argomento del Moormann è stato ripreso successivamente anche da Pappalardo. Cfr. Pappalardo 1993.

⁸⁶ Secondo Moormann l'altezza del basamento e quella della nicchia dipinta sulla parete sono tali da far pensare che vi fosse esposto un busto e non già una statua dell'imperatore. Moormann 1983, p. 176. L'ipotesi è stata ripresa anche da Pappalardo, secondo il quale sul basamento doveva essere esposto un busto colossale dell'imperatore. Cfr. Pappalardo 1993, p. 90. In realtà una didascalia riportata nella pianta del Bardet, datata 7 luglio 1743, ci informa che «T'est un petit Cabinet qui estoit bien peint ou il y avoit un pied destail de marbre blanc sur lequel il y avoit une estatue qu'on avoit Enlevée». Purtroppo la statua non è stata ancora identificata tra quelle trasportate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

⁸⁷ *Ibidem*.

portatrice. Ancora oggi, e in maniera molto pregnante, lo sguardo dell'osservatore è attirato non tanto dai grandi pannelli mitologici delle pareti laterali, ma proprio dalla cornice dipinta sulla parete di fondo, che rimarca la presenza dell'icona imperiale.

Alla *scaenae frons* dipinta sulla parete di fondo del sacello era dunque assegnato il ruolo di porre in primo piano l'immagine dell'imperatore, verso la quale lo sguardo era già chiaramente indirizzato sin dall'ingresso principale del sacello, passando attraverso le colonne che sorreggevano il matroneo posto al primo piano, dinanzi alle quali, significativamente erano collocate le statue dei due capostipiti della dinastia imperiale, ovvero il *divus Iulius* ed il *divus Augustus*⁸⁸.

Una simile sistemazione si ritrova anche nell'Edificio di Eumachia a Pompei: qui la statua della sacerdotessa era inserita all'interno di una nicchia affrescata. La parete dinanzi alla quale si ergeva la statua presenta un alto zoccolo a fondo nero, al di sopra del quale si imposta la zona mediana, a fondo rosso, con un ampio pannello centrale, inquadrato da due colonne ed una coppia di pannelli laterali con riquadri cuspidati a fondo verde; la zona superiore è ornata da un semplice fregio a fondo verde. Dunque il punto focale dell'intera organizzazione decorativa della nicchia era costituito dalla statua di Eumachia, inserita in una sorta di edicola inquadrata da una coppia di colonne. Anche in questo caso quindi la decorazione pittorica aveva tenuto conto dell'arredo scultoreo dell'ambiente.

Sulle pareti laterali del sacello sono dipinti due quadri con scene della vita di Ercole. Il quadro sulla parete nord raffigura la lotta di Ercole contro il fiume Acheloo⁸⁹ (Tav. 4.4); sulla parete opposta è raffigurata l'introduzione di Ercole sull'Olimpo (Tav. 4.2). Per Moormann la presenza di questi quadri nell'*Aedes Augustalium* assumeva un significato ben preciso: Ercole infatti era il mitico fondatore ed eroe protettore della città⁹⁰. Nella lotta contro Acheloo Ercole conseguirà il corno dell'abbondanza, la cosiddetta *Cornucopia*, simbolo ed augurio di prosperità e benessere. L'introduzione di Ercole tra gli dei dell'Olimpo, con la sua conseguente divinizzazione, è la giusta ricompensa per le imprese dal lui compiute ed è la prova che «l'uomo può raggiungere la massima perfezione»⁹¹. Tale significato ben si accorda con la funzione stessa del sacello, nel quale si venerava l'immagine divinizzata dell'imperatore. Secondo Moormann nei tratti di Ercole raffigurato nel quadro in lotta contro Acheloo si potrebbero riconoscere i tratti dell'imperatore Nerone, soprattutto per la forma tonda del viso e per i capelli corti e fitti, elementi questi che corrispondono all'iconografia tramandataci dai ritratti scultorei dell'imperatore (Tav. 5.4).

⁸⁸ Guadagno 1983, p. 172.

⁸⁹ Il quadro era stato identificato da Maiuri come Ercole in compagnia di Nettuno e Amimone o Anfitrite. Cfr. Maiuri 1963, p. 13; *Id.* 1967, p. 49, ripreso da de Vos 1982, p. 300. L'identificazione corretta della scena, con validi argomenti, è del Guadagno, ripreso poi da Moormann, Pappalardo e Pagano. Cfr. Guadagno 1983, p. 159, nota 5; Moormann 1983; Pappalardo 1993; Pagano 1997, p. 45

⁹⁰ Cfr. anche Pappalardo 1993; *Id.* 2005.

⁹¹ Moormann 1983, p. 176.

Un caso analogo di probabile ritratto dell'imperatore in una pittura pompeiana si può riconoscere nel *Macellum* di Pompei, che, secondo un'ipotesi recentemente avanzata dalla Adamo Muscettola⁹², sarebbe stato restaurato all'indomani del terremoto del 62 d.C. ed ancora sotto il regno di Nerone, da uno dei maggiorenti della città: Cn. Alleius Nigidius Maius. Lungo il portico occidentale del *Macellum* è dipinta l'immagine di un personaggio maschile seduto su un trofeo che regge un lungo scettro che termina con un trofeo di armi; alla sua sinistra è dipinta una Vittoria che lo incorona (Tav. 5. 2). Nei tratti del viso e nella resa della capigliatura a ciocche corte e fitte, si è voluto riconoscere un possibile ritratto di Nerone⁹³ (Tav. 5.3). In entrambi i casi si tratta di un elemento molto importante per poter precisare la cronologia delle pitture di quarto stile, altrimenti non facilmente inquadrabili dal punto di vista stilistico, e di conseguenza l'opera di restauro e ridecorazione dell'edificio.

Più difficili da dimostrare le argomentazioni di Pappalardo sulla presenza di dettagli decorativi che contribuiscono a creare un'aura, un'allusione all'interno della decorazione, senza però mai avere riferimenti precisi a particolari avvenimenti⁹⁴. Le Vittorie su bighe, dipinte nel registro superiore, interpretabili come segno della vittoria e del trionfo (Tav. 4.5), sono elementi che ritornano anche nella decorazione del portico del *Macellum* a Pompei (Tav. 5.1); il fatto che esse siano collocate in analoga posizione e che siano per di più associate a dei fregi d'armi pendenti dal soffitto dei padiglioni nei quali sono inserite, lascia pensare più all'impiego di cartoni simili e dunque che esse costituiscano un motivo di repertorio comunemente utilizzato dai decoratori. Lo stesso vale per i quadretti con vasi agonistici e rami di palma (Tav. 4.6), molto frequenti nelle decorazioni di terzo e quarto stile, sia in ambito pubblico che privato, interpretati da Pappalardo come «un'allusione allo sforzo individuale da compiere sia nell'esercizio della *virtus civica*, in quanto cittadini dell'impero, che nella propria affermazione sociale»⁹⁵. La loro presenza all'interno della decorazione del sacello dell'*Aedes Augustalium* non sembra suggerire un messaggio preciso all'interno del programma figurativo applicato sulle pareti. Simili raffigurazioni, infatti, si trovano frequentemente nelle aule termali, spesso raffigurate in stucco ed in un caso esse appaiono in ambito privato, nel fregio del peristilio della Casa di C. Iulius Polybius, associati a nature morte e a pannelli con maschere teatrali.

In conclusione anche nell'*Aedes Augustalium* la decorazione pittorica serve per creare una degna cornice all'arredo scultoreo dell'edificio ed allo stesso tempo serve a guidare lo sguardo dell'osservatore verso il punto focale dell'edificio, cioè il sacello del culto imperiale. Va precisato

⁹² Adamo Muscettola 1991-1992.

⁹³ Adamo Muscettola 1991-1992, p. 214 e nota 60 con bibliografia precedente.

⁹⁴ Pappalardo 1993, pp. 90-94; *Id.* 2001, p. 943.

⁹⁵ Pappalardo 1993, p. 94.

tuttavia che nell'assetto originario dell'edificio il sacello non era stato previsto e la decorazione pittorica, in verità molto semplice, non privilegiava un determinato asse visuale, che in realtà non doveva esistere, data la struttura a pianta centralizzata del complesso, con la grande apertura centrale sostenuta da quattro colonne. Con la creazione del sacello del culto imperiale la percezione dell'edificio venne stravolta e si creò un asse visuale privilegiato, rivolto verso il Decumano Massimo e sottolineato dalle due colonne di fondo dell'apertura centrale, che vennero rivestite di un nuovo strato di intonaco ornato con un motivo a fusto di palma, che dunque le faceva risaltare fortemente rispetto alle colonne anteriori, alle quali furono addossate le basi delle statue del *divus Iulius* e del *divus Augustus*.

AUGUSTEUM

Il nuovo asse visuale dell'*Aedes Augustalium* sarà stato determinato anche dalla costruzione del grandioso edificio pubblico, meglio conosciuto nella letteratura ercolanese come la cosiddetta Basilica⁹⁶, che si apre con il suo ingresso monumentale, inquadrato da due archi quadrifronti sul lato opposto del Decumano Massimo.

L'edificio fu esplorato a più riprese nel XVIII secolo, prima da Rocco Gioacchino de Alcubierre, tra il 12 settembre del 1739 ed un momento imprecisabile del 1740, poi da Karl Weber, tra il 21 luglio 1759 ed il 22 agosto o 17 ottobre 1761⁹⁷. L'articolazione planimetrica dell'edificio, attualmente interrato sotto le case della moderna cittadina di Ercolano, è noto grazie alla pianta eseguita da Cochin e Bellicard⁹⁸, e soprattutto grazie alle due piante eseguite dal Bardet de Villeneuve per conto dell'Alcubierre, completate dalla sezione della parete lunga settentrionale⁹⁹ (Tav. 6.1). La visione generale dell'articolazione interna dell'edificio ci è data da un'incisione di F. Morghen che restituisce una visione dell'edificio liberato idealmente dall'ingombro dell'immane mole del fango solidificato (tav. 6.2). L'edificio presentava un ingresso monumentale sul Decumano Massimo costituito da un portico ad archi sorretti da pilastri in *opus testaceum*, inquadrato da due grandi archi quadrifronti riccamente ornati da zoccolature marmoree e rilievi in stucco. L'ingresso invadeva l'area stessa del decumano e si collegava per mezzo di setti murari al portico del lato occidentale del decumano, le cui colonne furono inglobate e trasformate in semicolonne (Tav. 6.3). L'ingresso monumentale immetteva in una vasta area rettangolare pavimentata in grandi lastre di marmo e racchiusa su tre lati da un portico. Le pareti laterali dell'edificio erano scandite da una serie di nicchie alternatamente rettangolari e curve, inquadrare da lesene corinzie ed intervallate da nicchie

⁹⁶ L'edificio è stato recentemente analizzato da Pagano e da Najbjerg. Cfr. Pagano 1997b; Najbjerg 1997, Ead. 2002.

⁹⁷ Najbjerg 1997, pp. 20-26.

⁹⁸ Cochin – Bellicard 1755 (ristampa 1972), tavola 15.

⁹⁹ Parslow 1995, p. 50, fig. 11.

curve di maggiori dimensioni sovrastate da iscrizioni marmoree, tra le quali una disegnata anche dal Bardet con il testo AVGVSTALES S. P. Nella sezione ricostruttiva del Bardet al di sopra delle nicchie si vedono dei frontoncini ricurvi (Tav. 6.1). La parete di fondo del portico presentava un grande ambiente centrale di forma rettangolare, nella quale si rinvenne una statua loricata dell'imperatore in carica al momento dell'eruzione, Tito, affiancata da due statue sedute rinvenute acefale e restaurate dallo scultore Filippo Tagliolini con i ritratti di Claudio e di Augusto¹⁰⁰. Alle due estremità della parete ed in asse con i bracci laterali del portico si aprivano due grandi nicchie semicircolari, all'interno delle quali si rinvennero i quadri del "Teseo liberatore", "Ercole e Telefo" ed "Achille e Chirone", "Marsia e Olimpo" (Tav. 7.1-4).

Dall'edificio provengono due distinti cicli statuari, il primo dei quali fu realizzato in età claudia da *L. Mammius Maximus*. Esso comprendeva le statue del *divus Augustus* e dell'imperatrice Livia divinizzata, di Tiberio, di Antonia Minore, di Claudio, di Agrippina e di Nerone Cesare. Il ciclo statuario si può datare con precisione al 50 d.C. Infatti se la statua di Agrippina non presentava ancora l'appellativo di *Augusta*, assunto soltanto nel 50 d.C., la statua di Nerone dovette essere eretta soltanto dopo la sua adozione, avvenuta appunto nel 50 d.C. Dunque il ciclo statuario fu allestito nel 50 d.C., immediatamente dopo la costruzione dell'edificio, che potrebbe essere stato completato l'anno prima.

Il secondo ciclo comprendeva le statue della famiglia imperiale flavia: innanzitutto l'imperatore in carica Tito, Giulia di Tito, Flavia Domitilla e Domizia, moglie di Domiziano. L'erezione di questo secondo ciclo statuario è di estrema importanza perché va riconnessa probabilmente ad una generale opera di restauro e ridecorazione dell'edificio, che nel 79 d.C. esibiva delle decorazioni di IV stile maturo.

L'edificio dunque venne costruito in età claudia, verosimilmente nel 49 d.C., ma dovette subire una fase di restauro e ridecorazione negli ultimi anni di vita della città, in età flavia, quando venne aggiornato anche il ciclo statuario con le statue della *gens Flavia*.

Per quel che riguarda la funzione dell'edificio le posizioni sono molto controverse: per Cochin si trattava del foro; l'Alcubierre ed il Weber parlavano di tempio; per il La Vega si trattava della basilica; per Maiuri della curia.

Pagano ha avanzato l'ipotesi che si trattasse di una piazza pubblica utilizzata per assolvere a diverse funzioni, non diversamente dall'edificio di Eumachia a Pompei, una grande *porticus* dedicata alla *Pietas* ed alla *Concordia Augusta*. Data la presenza dei cicli statuari con membri della famiglia imperiale Pagano ha ipotizzato che l'edificio fosse utilizzato anche come *Augusteum*¹⁰¹.

¹⁰⁰ Allroggen-Bedel 1983, p. 151, figg. 9, 10 e 12.

¹⁰¹ Pagano 1997, p. 243; *Id.* 2000, p. 86.

Le ipotesi di Pagano sono state riprese anche da Tina Najbjerg, secondo la quale la cosiddetta Basilica rientrerebbe nel tipo della *porticus*, utilizzata come edificio multifunzionale, soprattutto in rapporto con gli altri edifici cittadini. In particolare la Najbjerg sostiene che la *porticus* venisse utilizzata come edificio del culto imperiale, dunque ancora una volta come *Augusteum*, sotto il patronato del collegio degli Augustali¹⁰².

Oltre alle gallerie di statue la cosiddetta Basilica di Ercolano deve la sua fama ai celebri quadri mitologici che ornavano le pareti e che furono staccati nel XVIII secolo. Già la Allroggen-Bedel aveva precisato la provenienza dalla cosiddetta Basilica delle statue dei membri della famiglia imperiale oltre ai quadri mitologici con “Teseo liberatore”, “Ercole e Telefo” ed “Achille e Chirone”, “Marsia e Olimpo”¹⁰³. Recentemente la Najbjerg¹⁰⁴ ha riconsiderato l’intero programma decorativo scultoreo e pittorico di questo complesso e riesaminando analiticamente tutta la documentazione relativa agli scavi settecenteschi è riuscita in molti casi a ricostruire i contesti di rinvenimento di molte delle pitture scoperte nell’edificio.

La studiosa ha analizzato le fonti relative ai due periodi durante i quali l’edificio fu oggetto di esplorazioni da parte prima dell’Alcubierre, tra il 1739-1740 e poi del Weber, nel 1761. Nel suo catalogo delle pitture attribuibili alla cosiddetta Basilica la Najbjerg distingue tre gruppi: 1) pitture la cui provenienza dalla cosiddetta Basilica è certa; 2) pitture che provengono quasi certamente dalla cosiddetta Basilica, nonostante la mancanza di evidenza archeologica e l’ambiguità o il silenzio delle fonti d’archivio; 3) i *dubitanda*, ovvero quei pezzi per i quali la provenienza dall’edificio si può considerare molto incerta o addirittura improbabile.

Innanzitutto va precisato che secondo una metodologia divenuta normale prassi le pitture venivano distaccate semplicemente in base al gusto estetico del tempo, ovvero in base al giudizio del Paderni, che soprintendeva alle collezioni reali e giudicava cosa fosse degno o meno di figurare nel Museo reale di Portici. Le pitture distaccate quindi erano totalmente avulse dal proprio contesto decorativo. Sulla base della ricostruzione della Najbjerg è possibile seguire in maniera abbastanza serrata i ritrovamenti di pitture avvenuti all’interno della cosiddetta Basilica¹⁰⁵. Una delle prime pitture staccate dalle pareti della Basilica è il quadro con “Teseo e il Minotauro” (Tav. 7.1), trovato il 12 settembre 1739, come si legge nel rapporto dell’Alcubierre, il quale si sofferma lungamente nella descrizione del quadro:

« Assí mismo en la continuacion de otra gruta del pozo de Paone, que se iba encaminando hacia los lugares de la 3ª escavacion, se ha descubierto esta mañana una estancia semicircular medio bacante

¹⁰² Torelli 1998, pp. 260-261; Najbjerg 1997, pp. 127-137; *Ead.* 2002, pp. 150-164.

¹⁰³ Allroggen-Bedel 1983, p. 150 e p. 152, fig. 14.

¹⁰⁴ Najbjerg 1997.

¹⁰⁵ Najbjerg 1997, pp. 255-267.

con su bóveda de fábrica por enzima, y en medio de aquella se ve una pintura muy perfecta de un hombre desnudo de estatura natural que tiene un paño ó piel sobre el hombro izquierdo, su anillo en el dedo anular de la mano izquierda, y a la derecha se la está besando un muchacho tambien desnudo y una mujer bestida (con su anillo esta en el dedo anular de la mano izquierda) le estan poniendo un baston á la manera de tronco, estando abrazado otro muchacho á la pantorrilla del pié izquierdo de la primera figura; pero de las 3 últimas figuras solo existen las cabezas y parte del cuerpo, faltando de la pared la túnica en que estava lo demas, que se conoce ha caydo; y la primera y la segunda figura estan interam. Sanas, (Museo naz. n.º 9049- Le pitture antiche d'Ercolano ecc. tom. I, pag.25); y he avisado al instante al estatuario Jos. Canard para que pueda observarle todo y disponer de sacarle... Alcubierre»¹⁰⁶.

Nelle settimane successive i rapporti dell'Alcubierre non contengono alcun accenno alla scoperta di altre pitture dall'edificio, sino al 14 novembre 1739 quando dai rapporti apprendiamo che:

«... en el dia de hoy solo hay la novedad en las grutas á Rasina de que en la continuacion de la muralla de la 3ª excavacion en la cual se han hallado las últimas dos estátuas, se ha descubierto esta mañana una pintura de una mujer bestida (que no está muy mal tratada), la cual tiene un plato grande en la mano izquierda y la derecha la tiene apoyada al pecho; cuya pintura es 3 pal. y ½ alta, y he avisado inmediatam. al ayudante del estatuario que ha sacado las otras pinturas para que pasasse luego á sacar la sobradha... Alcubierre»¹⁰⁷.

I riferimenti topografici e soprattutto alla scoperta nei giorni precedenti delle due statue non lascia dubbi sull'attribuzione allo stesso edificio di questa pittura alla cosiddetta Basilica. Si tratta del frammento ora a Napoli¹⁰⁸ raffigurante una sacerdotessa (Tav. 8.1). Nei giorni successivi l'Alcubierre diede ordine di continuare a seguire la parete dove si erano trovate le pitture della figura femminile e del Teseo liberatore, ma allo stesso tempo di cercare l'opposta parete dell'edificio. In effetti il 25 novembre 1739 gli operai raggiungono l'opposta parete ed individuano una seconda ampia nicchia, nella quale si scopre il quadro con "Ercole e Telefo" (Tav. 7.2):

«...en el dia de hoy haviéndose llegado con las nuevas grutas que dispuse en la 3a escabacion [...] á encontrar la muralla opuesta que se buscaba, se ha descubierto al principio de ella una pintura de 8 pal. de alto y 7 de ancho, tambien en figura circular como la de Teseo ; pero me aseguran los operarios le pareze a ellos mucho mejor y más sana y los colores más perfectos, y que se observan

¹⁰⁶ Ruggiero 1885, p. 44.

¹⁰⁷ Ruggiero 1885, p. 55.

¹⁰⁸ MNN inv. n. 8908.

en ella un hombre desnudo de estatura natural, una fama, un leon, una águila, una mujer y un niño»¹⁰⁹.

Tre giorni dopo, all'interno della stessa nicchia semicircolare, si scopre la pittura con Achille e il centauro Chirone (Tav. 7.3):

«... en el dia de hoy se ha descubierto en la 3a escabacion á Racina y vecino á la última pintura que he participado á V.E. estos dias, otra pintura de 6 pal. de alto y 4 de ancho, y representa un muchacho denudo el cual tiene la lira (con que sonava) en las manos y junto á el se ve otra figura con cabeza de un hombre viejo con grandes barbas y bigotes, y en el cuerpo, piés y brazos ripresenta u caballo, teniendo esta última figura un manto rojocon que se cubre...»¹¹⁰.

Il 3 dicembre proseguendosi nell'esplorazione dell'edificio, sulla parete opposta a quella dalla quale erano state staccate le altre pitture, si scoprì il quadro con "Ercole bambino che strozza i serpenti" (Tav. 8.4):

«...en la 3ª excavacion á Rasina [...] en la pared opuesta donde se han hallado las pinturas se ha acabado de descubrir la que participé ayer á V.E., la cual siendo de cuarto pal. en cuadro representa á un hombre viejo el cual tiene desnudo el pecho y el brazo derecho y está en acto de desembainar un cuchillo; al lado de él se ve una mujer vestida, delante de la cual hay un muchacho desnudo en pié, y más allá se observa otra mujer tambien vestida, la qual tiene un niño desnudo en los brazos»¹¹¹.

L'esplorazione della cosiddetta Basilica da parte dell'Alcubierre continuò verosimilmente anche nel corso del 1740 e del 1741, ma non ci sono elementi sicuri per riconoscere altre pitture rinvenute all'interno del complesso. A partire dal 1761 le notizie relative al rinvenimento di pitture all'interno della cosiddetta Basilica si fanno di nuovo più sicure. Il Weber, infatti, era penetrato nuovamente nell'edificio, aprendo una serie di cunicoli nella parte alta dell'edificio. In realtà si tratta di un'acquisizione molto importante. Il Weber, infatti, evidentemente consapevole del fatto che l'esplorazione dell'Alcubierre della parte bassa dell'edificio doveva essere stata sistematica e che dunque la ricerca di eventuali altre statue sarebbe stata verosimilmente infruttuosa, ma allo stesso tempo convinto che l'edificio potesse ancora restituire altre pitture, soprattutto in quelle parti non toccate da precedenti esplorazioni, decise di aprire delle nuove gallerie.

¹⁰⁹ Ruggiero 1885, p. 57.

¹¹⁰ Ruggiero 1885, p. 58.

¹¹¹ Ruggiero 1885, p. 59.

La maggior parte delle relazioni del Weber riferiscono di pitture ritrovate nella parte alta delle pareti, al di sopra della cornice che doveva sovrastare le nicchie per le statue che si aprivano nelle pareti lunghe e sulla parete di fondo dell'edificio.

La prima notizia sicura risale al 22 agosto 1761 quando il Weber, dopo lunghe ricerche, rientra nella cosiddetta Basilica rompendo un muro in corrispondenza della cornice e ritrova cinque pitture, raffiguranti: una fontana con un uccello; una maschera; una figura maschile con mantello sul braccio sinistro ed un mazzo di fiori nella sinistra; un pannello con la raffigurazione del "rapimento di Hylas"¹¹² (Tav. 8.3); un secondo pannello con la raffigurazione di "Bellerefonte e Preto"¹¹³ (Tav. 9.1). Di queste pitture tre furono subito distrutte sul posto per ordine espresso del Paderni¹¹⁴.

Il 23 agosto 1761 Weber scoprì nella parte superiore di una nicchia un pannello con la raffigurazione di "Leda col cigno" (Tav. 9.4):

«... se ha descubierto en el mismo edificio cerca del Teseo otra pintura al ciel de un nicho, de una mujer desnuda con manto hechada en tierra. Sobre su manto apoya la cabeza levantada sobre el brazo y mano derecha; de abajo está cubierta con el manto, con el brazo izquierdo extiende hasta el rodillo con un plato en la mano para dar de comer á una pápara (era cigno) que está á sus piés, y la pápara con avidad aproxima con el pico al plato, su arillo cobre la roba que está en el plato que no se vee, y la ala derecha extiende hasta la espalda de la mujer por la avidad de comer y acelerar al plato [...] Es bellissima, bien conservada y fina, en medio tiene una lesion pero sin daño, la mujer es larga 2 pal., pero la mujer tiene sus fajas de cortarla y será de pal. 3, on. 3 por pal. 1, on. 1.»¹¹⁵.

Il giorno dopo, 24 agosto 1761, fu scoperto il frammento con la raffigurazione di Ercole che consegna il cinghiale di Erimanto ad Euristeo¹¹⁶ (Tav. 9.2). Il 27 agosto furono trovate le seguenti pitture: una figura femminile semi distesa con un corno potorio (Tav. 9.4); un servo tra due atleti (9.2); "Ercole che strangola il Leone Nemeo" (Tav. 8.3.):

«... bajo las casa de Resina en el mismo edificio se han encontrado una pintura de una mujer desnuda, hechada sobre el manto que abajo la cubre, que tiene un cuerno de beber á la triclinesca; de pal. 3, on. 9 por 1, on.7. Otra de un jóben que con un vas grande echa agua dentro otro muy grande como fuente de aqua lustral, con dos otros hombres desnudos á los lados de 18 on. por 24. Y

¹¹² MNN inv. n. 8864. Cfr. Antichità di Ercolano Esposte, tomo quarto, tav. VI.

¹¹³ La pittura, attualmente dispersa, è raffigurata nel tomo terzo delle Antichità di Ercolano Esposte, alla tavola XLVIII.

¹¹⁴ Ruggiero 1885, p. 364.

¹¹⁵ Ruggiero 1885, p. 366. La pittura è identificabile con il pannello oggi al Louvre cat. n. P. 18. Cfr. Tran Tam Tinh 1974, p. 56, fig. 37.

¹¹⁶ Ruggiero 1885, p. 366.

hoy se encontró otra de Hércules que con el brazo y flanco izquierdo abaga un leon, alta pal. 2, anchapal.3 on. 1»¹¹⁷.

Una quarta pittura, non citata nel rapporto del Weber, ma descritta in una lettera del Paderni datata 29 agosto 1761¹¹⁸ apparteneva alla stessa serie di pannelli con “Leda col cigno” e della “figura femminile semisdraiata con *rhytòn*” e raffigurava una “figura femminile sdraiata che suona la cetra”¹¹⁹ (Tav. 9.4.). Nel rapporto del 29 agosto 1761, oltre alle pitture sopraccitate, tutte provenienti dalla parte alta della parete, al di sopra della cornice o sul soffitto delle nicchie, il Weber descrive altre due pitture identificabili con i quadri raffiguranti “Minerva che assiste alla costruzione della nave Argo” (Tav. 9.1) e una figura di giovane nudo con cornucopia nella sinistra e fiori nella destra, figura che doveva adornare il soffitto di una delle nicchie ad arco che si aprivano sulla parete nord:

«Ademas se han descubierto otras dos pinturas, la una de 2 pal. en quadro que representa á un hombre desnudo con el panichio detrás de las espaldas, el brazo derecho lebantado con una flor en la mano, y en el izquierdo tiene un gran cornucopia. [...] Y la otra de 5 pal. y 4 on. por 2 pal. representa dos hombres bestidos con manto; el unno sentado sobre un apoyo y en la mano derecha tiene un morriion con un baston al lado; el otro hombre en pié con un baston en la mano derecha y sobre el baston una cabeza que tiene asida con la misma mano de los cabellos y delane una cara»¹²⁰.

Il 2 settembre 1761 su una delle pareti laterali del complesso vengono staccati due frammenti con architetture dipinte¹²¹ (Tav. 10.2-3), ed un frammento con aquila:

« En Resina en el Templo del Teseo, pero mejor de Jupiter su padre y del Hércules, de nuevo se han descubierto dos pinturas rojas de arquitectura. El 1.o representa un Templo redondo con columnas de órden yónico y otra columna particular delante y fuera del Templo, alta más que no el mismo Templo con un vas de arriba su capitel; alta pal. 2 ½, ancha pal. 2 ½. [El] 2.o [representa] Un portico coperto con un techo á caballo ó como loggia en itaian con columnas del órd. yónico; una columna es un talamone ó columna en figura de personaje con su capitel sobre la cabeza que sostiene el entablamiento del techo ó pure personaje que hace empleo de columna; y otra columna con medio busto y un delfin sobre el techo, alta pal. 2 on.10, ancha pal. 3 on. 2. La 3.a de un águila

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ruggiero 1885, p. 368.

¹¹⁹ Anche questo pezzo si trova oggi al Louvre, cat. n. P 13. Cfr. Tran Tam Tinh 1974, p. 57, fig. 38.

¹²⁰ Ruggiero 1885, p. 367. Le pitture furono descritte anche nella lettera del Paderni del 29 agosto 1761.

¹²¹ Ruggiero ha identificato questi frammenti con i pezzi MNN inv. 9931 e 8540.

de un palmo sobre una pedaña casi como fuente de tres platos ó concas; de abajo el restante falta; todo es alto pal. 4 on. 9 por pal. 1, on. 3.»¹²².

L'ultimo rinvenimento di pitture all'interno dell'edificio è datato 4 settembre 1761. Si trattava di una pittura raffigurante una figura femminile drappeggiata sospesa nel campo della parete:

«...Resina, y Templo de Jupiter, como se cree por causa de tantas águilas cerca del Teseo encontró de nuevo al ciel de un nicho quadro una pintura de pal. 3, on. 9 por on.18 de una mujer vestida y escaliza con guirlanda en la caveza; está en aria, viene volando sin alas, con las manos como si quiera dar algo á alguno»¹²³.

In totale la Najbjerg attribuisce dunque con certezza 23 pitture. Di queste pitture tre furono distrutte subito dopo la scoperta per ordine di Paderni; due furono donate, assieme ad altre pitture dalla stessa Ercolano, da Pompei e da *Stabiae*, da Francesco I al re di Francia Luigi XVIII nel 1825 e sono conservate oggi al Museo del Louvre; tre pitture sono attualmente non più identificabili tra quelle custodite al Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹²⁴.

Alle pitture sicuramente attribuibili alla cosiddetta Basilica, sulla base dei documenti settecenteschi, ve ne sono altre per le quali la documentazione manca o è ambigua e soltanto le somiglianze stilistiche o l'identità di fattura consentono una loro attribuzione alla cosiddetta Basilica. Ben pochi dubbi ad esempio si possono sollevare riguardo alla provenienza dalla cosiddetta Basilica del frammento con "Marsia e Olimpo" (Tav. 7.4.) nonostante l'apparente silenzio delle relazioni di scavo settecentesche. Già ad una prima osservazione il pezzo in realtà pone pochi dubbi, data l'assoluta coincidenza di misure e di ornamenti con il frammento raffigurante "Achille e Chirone", trovato assieme al quadro con "Ercole e Telefo" in una delle nicchie semicircolari della parete di fondo dell'edificio. In entrambi i casi si tratta di due gruppi statuari collocati dinanzi ad un avancorpo chiuso da un tramezzo a fondo viola, ornato da una maschera e sormontato da un fregio a triglifi e metope. Nel pannello con "Achille e Chirone" si distingue chiaramente, sul lato destro, parte del fogliame di un candelabro metallico, che verosimilmente doveva fare parte di una cornice architettonica, che verosimilmente inquadrava il pannello centrale con il quadro di "Ercole e Telefo". Gli stessi elementi si possono riconoscere, nonostante lo stato di conservazione non ottimale, anche nel frammento con "Marsia e Olimpo"¹²⁵.

¹²² Ruggero 1885, p. 369.

¹²³ Ruggero 1885, p. 369-370.

¹²⁴ Cfr. Najbjerg 1997, p. 267.

¹²⁵ Cfr. Gabriel 1952, pp. 31-32, tavv. 9-12.

Del resto nelle didascalie delle tavole pubblicate nel primo tomo delle *Antichità di Ercolano Esposte* si afferma apertamente e ripetutamente che le pitture di “Achille e Chirone” e “Marsia ed Olimpo” furono trovate insieme nello stesso luogo¹²⁶.

Come ha evidenziato la Najbjerg¹²⁷ l'affresco con Marsia e Olimpo potrebbe essere quello citato nella relazione dell'Alcubierre, datata 1 novembre 1739, con l'errata identificazione del pezzo come “Giove e Ganimede”: «Otra de 5 palm.^s por 4 y ½, y se ha supuesto, representa al Dios Jobe que está abrazando á Ganimede»¹²⁸. Il fatto che la pittura fosse stata citata dall'Alcubierre immediatamente prima del quadro con “Teseo liberatore” sarebbe per la Najbjerg un chiaro indizio che le due pitture furono trovate insieme, ovvero nel medesimo edificio e forse anche nello stesso giorno, cioè il 12 settembre 1739.

Analogamente la Najbjerg è riuscita a ricondurre alla cosiddetta Basilica anche altre pitture, la cui provenienza dall'edificio non viene espressamente indicata nelle relazioni di scavo settecentesche¹²⁹. Tra queste sicuramente va annoverato il pannello con Giove disteso tra le nuvole¹³⁰ (Tav. 9.3), già attribuito da Gabriel¹³¹ alla mano dell'*Herculaneum Master*, che aveva dipinto anche “Ercole e Telefo”, “Teseo liberatore” e “Achille e Chirone”. L'ipotesi della possibile provenienza dalla cosiddetta Basilica è stata ripresa anche da Richardson, che attribuisce i quadri alla mano del suo *Telephus Painter*¹³². Un altro frammento che sicuramente proviene dall'edificio è il pannello con “Ercole che uccide gli uccelli Stinfalidi”¹³³ (Tav. 8.6) : infatti nelle *Antichità di Ercolano Esposte* si afferma chiaramente che il pezzo fu ritrovato negli scavi di Portici, nello stesso edificio da cui proveniva la pittura di Telefo¹³⁴.

Sempre dalla cosiddetta Basilica provengono il quadro incompleto di “Medea”¹³⁵ (Tav. 8.2), che sia Richardson¹³⁶, che Gabriel¹³⁷ attribuiscono alla stessa maestro che ha dipinto i quadri di Teseo,

¹²⁶ Nella nota 14 alla tavola VIII, che illustra il pannello con Achille e Chirone si legge: «Essendosi congetturato, che così questa, come la pittura della seguente tavola, fossero copie di statue greche per una certa finezza di gusto, che in tutte due si osserva; ed essendo tutte due della stessa grandezza, e trovate nello stesso luogo, e siccome in questa si rappresentano Achille e Chirone, così potendo nell'altra rappresentarsi Pane, ed Olimpo...». Infine nella nota 8 alla tavola IX, che illustra il pannello con Marsia e Olimpo si legge: «Furono queste due pitture trovate nello stesso luogo e ne' pezzi del muro, che le contengono, che furono dal restante intonaco tagliati, non termina l'ornato. Onde è verisimile, che per tutto il parete della stanza ricorresse quell'ornato medesimo. E siccome in quasi tutti gli edifici trovati le muraglie erano di architetture, arabeschi, e simili pitture, ricoverte, e talora da tratto in tratto vi si vedevano delle figure sole, o de' gruppi, che non vi avevano altra corrispondenza, se non quella della simmetria, e dell'ornamento del muro; così appunto potrà dirsi dell'ornato, che dietro a queste due pitture del Centauro e del Satiro, si vide senza che i personaggi abbiano a quello alcun rapporto». Cfr. *Antichità di Ercolano Tomo I*, tavola VIII, p. 41, nota 14 e tavola IX, p. 46, nota 8.

¹²⁷ Najbjerg 1997, p. 269.

¹²⁸ Ruggiero 1885, p. 45; Pannuti 1983, p. 181.

¹²⁹ Najbjerg 1997, pp. 270-282.

¹³⁰ MNN inv. 9553.

¹³¹ Gabriel 1952, pp. 32-34.

¹³² Richardson jr. 2000, pp. 171-175.

¹³³ MNN inv. 9007.

¹³⁴ *Antichità di Ercolano Esposte*, tomo VII, tavola 24, p. 107, nota 1.

¹³⁵ MNN inv. n. 8976. Cfr. *Antichità di Ercolano Esposte*, tomo I, p. 69, tav. 13.

Achille e Telefo. Tra i frammenti non pertinenti a grandi pannelli mitologici si annoverano tre figure di offerenti o assistenti al sacrificio¹³⁸ (Tavv. 9.3 e 10.1), due pezzi con architetture dipinte¹³⁹ (Tav. 10.2-3) ed un grande pannello dal profilo circolare con la parte superiore di un'edicola coronata da cariatidi¹⁴⁰ (Tav. 10.3).

Uno degli aspetti più problematici è la ricostruzione dell'intero programma decorativo dell'edificio, che è un elemento non secondario soprattutto per la questione della percezione d'insieme del complesso e per poterne precisare la cronologia. Purtroppo l'edificio giace ancora sottoterra e dal suo interno furono staccati soltanto alcuni pannelli figurati, lasciando sul posto o distruggendo quello che non veniva asportato.

Il Paderni in una lettera inviata a A. Ramsey¹⁴¹ ebbe a lamentarsi del fatto che le pitture venivano distaccate a caso e senza che venisse almeno riprodotto il sistema decorativo del quale facevano parte¹⁴².

Per la ricostruzione dell'*ensemble* decorativo della cosiddetta Basilica la Najbjerg si è basata essenzialmente sulle notizie di scavo per poter determinare la posizione relativa dei frammenti, in base all'ordine con cui i pezzi sono stati trovati. Parallelamente la studiosa ha utilizzato la pianta ed il prospetto ricostruttivo disegnati dal Bardet per confrontare le dimensioni dei pezzi con le misure delle varie parti dell'edificio.

Tra i pochi punti fermi c'è la provenienza dalla parete di fondo dell'edificio delle pitture con "Teseo liberatore", "Ercole e Telefo" ed "Achille e Chirone", "Marsia e Olimpo". Tutti e quattro i pezzi hanno un profilo concavo e dunque ben si adattano al profilo, ugualmente concavo, delle pareti delle grandi nicchie semicircolari che si aprivano ai lati del grande sacello centrale ed in asse con i portici laterali. Questa ipotesi è quella che viene generalmente accettata, anche se non mancano delle posizioni discordanti, come quella del Little¹⁴³, secondo il quale le pitture di "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo" dovevano adornare le pareti del sacello centrale, mentre per Mariette de Vos¹⁴⁴ esse dovevano essere collocate nelle nicchie rettangolari minori poste ai lati del sacello centrale. Entrambi gli studiosi però non tengono conto del fatto che anche i pannelli di "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo" presentano lo stesso profilo concavo dei quadri di Teseo e di Telefo.

¹³⁶ Richardson 2000, p. 175.

¹³⁷ Gabriel 1952, p.

¹³⁸ MNN inv. nn. 9374, 8949, 8946.

¹³⁹ Antichità di Ercolano Esposte tomo IV, tav. 1.

¹⁴⁰ MNN inv. 9825. Moormann 1988, pp. 102-103, cat. n. 09.

¹⁴¹ Cfr. seconda lettera di C. Paderni a A. Ramsey citata in Russell 1748, p. 165.

¹⁴² Pochi anni più tardi le pitture del Tempio di Iside a Pompei furono documentate sistematicamente mediante la realizzazione di rami incisi, prima del distacco e del definitivo trasporto al Museo di Napoli. Cfr. Alla ricerca di Iside 1992, in particolare i contributi di Valeria Sampaolo ed Ulrico Pannuti.

¹⁴³ Little 1963, p. 343.

¹⁴⁴ de vos-de Vos 1982, p. 304.

In realtà il profilo concavo delle quattro pitture obbliga a collocarle nelle due uniche nicchie semicircolari che sono documentate nell'edificio, ovvero quelle poste alle due estremità della parete di fondo. In base all'analisi delle notizie contenute nella documentazione settecentesca la Najbjerg è ha stabilito che le pitture del "Teseo liberatore" e di "Marsia e Olimpo" devono provenire dalla stessa nicchia, ovvero quella che si apre sul lato destro della parete di fondo del complesso monumentale; mentre dalla nicchia opposta devono necessariamente provenire le pitture di "Ercole e Telefo" e "Achille e Chirone". Ai quattro pannelli con figure mitologiche si deve aggiungere un quinto frammento dal profilo concavo, che è la parte superiore di un'edicola con frontone spezzato, ornato da acroterii in forma di centauri marini, oltre il quale si intravedono delle architetture in prospettiva. Il frontone è inquadrato da una coppia di statue femminili in funzione di cariatidi. Sia per le sue dimensioni (m. 2,31 x 1,06), che per lo schema decorativo di cui doveva essere parte, il frammento doveva essere posto a coronamento di una delle edicola che contenevano i grandi pannelli mitologici del "Teseo liberatore" o di "Ercole e Telefo".

La Najbjerg avanza anche una proposta ricostruttiva della decorazione della nicchia nord-orientale con il quadro di "Ercole e Telefo" coronato dal frontone spezzato e sormontato dal pannello con "Achille e Chirone"¹⁴⁵ (Tav. 11.1). La Najbjerg basa la sua ricostruzione su alcune osservazioni della Gabriel relative al trattamento della luce nei quattro pannelli mitologici¹⁴⁶ ed alla resa della figura del centauro Chirone, che sarebbe fatta per essere vista dal basso¹⁴⁷.

In realtà la ricostruzione proposta dalla Najbjerg è piuttosto problematica per due ordini di motivi. Il primo motivo riguarda l'effettiva possibilità di inserimento dei pannelli così ricomposti all'interno delle nicchie. In base al rilievo del Bardet è possibile ricavare le misure effettive delle nicchie: queste avevano una larghezza di m. 5 ed un'altezza – compreso il catino absidale – di m. 6 circa. Bisogna inoltre considerare il fatto che la decorazione pittorica si impostava su di una zoccolatura in marmo, che doveva essere alta almeno un metro. Il quadro con "Ercole e Telefo", che tra l'altro conserva anche la cornice originale, misura m. 1,82 di larghezza x 2,18 di altezza; mentre il frammento di architettura con frontone spezzato inquadrato da cariatidi misura m. 2,31 x 1,05. I due pezzi se sovrapposti raggiungono un'altezza di m. 3,24, cui bisogna aggiungere lo zoccolo di marmo. Il frammento con "Achille e Chirone" misura m. 1,27 di larghezza x 1,25 di altezza. Calcolando l'altezza totale, compreso lo zoccolo di marmo si ottiene un'altezza di m. 5,49. Ciò significa che il pannello con "Achille e Chirone" avrebbe invaso il campo del catino absidale, il che non appare affatto possibile.

¹⁴⁵ Najbjerg 1997, p. 285 e tav. 11.

¹⁴⁶ Nei pannelli con "Ercole e Telefo" e "Achille e Chirone" la luce proviene da destra; nei pannelli con "Teseo liberatore" e "Marsia e Olimpo" la luce proviene da sinistra. Cfr. Gabriel 1952, p. 8.

¹⁴⁷ Gabriel *ibidem*.

Il secondo motivo è di tipo stilistico e riguarda in particolare la maniera di comporre la parete all'interno di uno schema decorativo di IV stile.

I pannelli con "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo", nonostante l'inserzione dei due gruppi di figure, chiaramente ispirati a dei modelli statuari, non sono dei quadri mitologici, bensì facevano parte di una più ampia composizione architettonica che doveva inquadrare i grandi quadri mitologici di "Teseo" e di "Erocle e Telefo". Le figure di Achille e del centauro Chirone sono collocate dinanzi ad un avancorpo color giallo oro, nel quale è praticato un incasso a fondo viola, ornato da una corolla, dalla quale scaturisce un racemo vegetale desinente in una maschera. Dietro la figura di Achille sembra distinguersi un secondo incasso rettangolare, posto in secondo piano ed interrotto o coperto da una lesena a fondo rosso bordeaux, dinanzi alla quale si intravedono le foglie di un candelabro metallico. Al di sopra del basamento con avancorpo corre un fregio a riquadri metopali, ornato da bucrani e patere e concluso da una cornice ad ovoli, al di sopra della quale corre un fregio a palmette erette. Il frammento con Marsia e Olimpo purtroppo non si conserva altrettanto bene; tuttavia è possibile riconoscervi ugualmente il basamento con avancorpo sormontato dal fregio metopale e dalla fila di palmette. I due pannelli sono tra loro simmetrici e dunque dovevano inquadrare un'edicola centrale, verosimilmente con un quadro mitologico. Nelle pitture di IV stile è molto frequente trovare dei quadri mitologici inseriti al centro di edicole, fiancheggiate da scorci architettonici, chiusi in basso da tramezzi. Nelle composizioni più ricche e fastose, tra gli scorci architettonici o dinanzi ai tramezzi sono collocate delle statue, o comunque delle figure, che accentuano la profondità delle finte architetture. Nella logica compositiva di una parete di IV stile quindi i pannelli con "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo" troverebbero una loro ideale collocazione ai lati di un'edicola centrale. L'argomento della Gabriel, secondo la quale la figura del centauro Chirone era stata dipinta per essere guardata dal basso, non implica necessariamente che essa dovesse essere collocata al di sopra del quadro con "Erocle e Telefo". Inoltre lo sfondo architettonico avrebbe creato una vistosa asimmetria all'interno dello schema generale della parete. A questo punto si deve rivedere la ricostruzione della Najbjerg, che collocava rispettivamente i pannelli con "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo" sopra i quadri di "Erocle e Telefo" e "Teseo liberatore". Più ragionevole sembra una collocazione dei pannelli con i gruppi statuari ai lati dei due grandi quadri mitologici. Tale ricostruzione avrebbe anche il vantaggio di risolvere il problema della mancanza di spazio in altezza sulle pareti della nicchia. Il quadro con "Erocle e Telefo" è largo m. 1,82; il pannello con "Achille e Chirone" è largo m. 1,27, mentre quello con "Marsia e Olimpo", leggermente più piccolo, misura m. 1,12. Se si sommano le misure dei tre pannelli si ottiene una larghezza massima di m. 4,21 su un totale di oltre m. 5 di superficie parietale disponibile. Del resto ai tre frammenti bisognerebbe aggiungere le colonne dell'edicola centrale, le

probabili architetture poste ai lati e sopra i gruppi statuari, oltre alle lesene che sicuramente dovevano inquadrare l'arco della nicchia. Infine ricollocando al di sopra del quadro il frammento con frontone spezzato e cariatidi si otterrebbe un'altezza massima, compreso lo zoccolo marmoreo, di m. 3,24, dunque perfettamente coerente con le misure della nicchia (Tavv. 12.1-13.1).

A questo punto l'unico dubbio che rimane è quello della possibilità che i due pannelli con "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo" si fronteggiassero effettivamente ai lati del quadro centrale all'interno della stessa nicchia, oppure che fossero collocati in posizione omologa nelle due opposte nicchie. Dalle relazioni di scavo si sa con certezza che la pittura con "Achille e Chirone" fu trovata vicino a quella con "Ercole e Telefo"¹⁴⁸. Della pittura con "Marsia e Olimpo" non c'è menzione nei diari di scavo, ma da alcuni indizi potrebbe trattarsi della pittura trovata assieme al quadro con "Teseo liberatore" e riconosciuta erroneamente come "Giove e Ganimede".

Allo stesso tempo il fatto che nel primo Tomo delle Antichità di Ercolano Esposte si affermi ripetutamente che i pannelli con "Achille e Chirone" e "Marsia e Olimpo" fossero stati trovati 'nello stesso luogo' non significa necessariamente che essi si trovassero effettivamente nella stessa nicchia. Le indicazioni sulla provenienza infatti sono sempre piuttosto vaghe e l'espressione 'nello stesso luogo' al massimo può indicare "nello stesso edificio" senza ulteriori indicazioni. Inoltre anche le differenze nello stato di conservazione dei diversi pannelli lascia pensare che il gruppo di "Marsia e Olimpo", molto rovinato, si trovasse nella stessa nicchia contenente il quadro con "Teseo liberatore", anch'esso frammentario e privo della cornice.

Un confronto molto pertinente per il tipo di schema adottato per la decorazione delle nicchie si trova nella parete di fondo del giardino della Casa di Adone Ferito a Pompei. Qui campeggia una megalografia con la raffigurazione di Adone morente tra le braccia di Venere, inquadrata da due colonne rosse, dinanzi alle quali sono posti due gruppi statuari con la raffigurazione di "Achille e Chirone", tra l'altro in analogo atteggiamento. Appare un dato molto interessante il fatto che i gruppi statuari, in questo caso collocati su degli appositi basamenti posti dinanzi alle colonne, siano inseriti ai due lati della scena principale.

Un secondo elemento di interesse consiste nel fatto che nella megalografia della Casa di Adone ferito il gruppo di Achille e del centauro Chirone sia stato ripetuto due volte, il che rende altamente probabile che anche nelle nicchie semicircolari della cosiddetta Basilica di Ercolano fosse stato adottato uno schema analogo con coppie di gruppi statuari affrontati e forse anche ripetuti ai lati del quadro principale. Tuttavia se si accetta questa ipotesi bisogna ammettere che verrebbero a mancare all'appello due frammenti di pitture con gruppi statuari, il che potrebbe essere dipeso o dal mancato

¹⁴⁸ Ruggiero 1885, p. 58.

ritrovamento, o dal cattivo stato di conservazione delle pitture¹⁴⁹, o dalla scelta precisa di Alcubierre o di Paderni di non staccare le pitture¹⁵⁰.

In definitiva sulla base delle considerazioni sopra espresse è possibile effettuare una ricostruzione della decorazione delle nicchie semicircolari della parete di fondo dell'edificio molto diversa da quella proposta dalla Najbjerg e, si ha motivo di credere, più affidabile sia dal punto di vista della congruenza dei rapporti metrici, sia dal punto di vista della logica compositiva e stilistica della decorazione parietale.

La Najbjerg ha tentato una ricostruzione, seppure parziale, della decorazione pittorica delle pareti lunghe dell'edificio¹⁵¹. Alla parete est ha potuto attribuire con certezza soltanto la figura di sacerdotessa, scoperta il 14 novembre 1749. La studiosa ha potuto invece attribuire un nutrito numero di frammenti alla parete est. Già l'Alcubierre nel 1739 aveva esteso la sua esplorazione alla parete est dell'edificio, provenendo dal braccio settentrionale, dove aveva individuato le due nicchie semicircolari. Pochi giorni dopo la scoperta nel novembre del 1739 del quadro con "Ercole e Telefo" nella nicchia semicircolare dell'angolo sud-orientale dell'edificio l'Alcubierre estese le sue ricerche lungo la parete est. Pochi giorni dopo fu scoperto il quadro con "Ercole bambino che strozza i serpenti". Dal momento che la pittura fu trovata solo pochi giorni dopo quelle di Ercole e Telefo e Achille e Chirone, e per le dimensioni stesse del quadro la Najbjerg ipotizza che esso fosse collocato nella prima grande nicchia posta subito dopo la nicchia semicircolare. Pochi giorni dopo fu trovata una figura femminile, oggi non più identificabile, che dalle descrizioni doveva essere simile alla cosiddetta sacerdotessa scoperta sull'opposta parete occidentale. La Najbjerg ipotizza che anche questa figura fosse collocata nel tratto di parete compreso tra due nicchie. Dopo queste scoperte i rapporti dell'Alcubierre non fanno più menzione di pitture distaccate dalla cosiddetta Basilica. L'esplorazione di questo settore del grande complesso pubblico fu ripresa soltanto venti anni dopo, nel 1761 dal Weber, che penetrò nella parte alta dell'edificio, come lo stesso Weber afferma: «... y con una de éstas rompiendo un muro se ha entrado dentro del Templo del Teseo á la parte superior cerca del cornison, endonde se han descubierto 5 pinturas.»¹⁵². È qui dunque che per la prima volta vengono staccate delle pitture dalla parte alta dell'edificio, all'altezza del cornicione. Tra queste pitture spiccano due frammenti con scene tratte dalle fatiche canoniche di Ercole e da episodi tratti dal ciclo delle imprese degli Argonauti. Le prime due scene rinvenute rappresentano:

¹⁴⁹ Quando furono trovate le pitture di "Ercole e Telefo" ed "Achille e Chirone" l'Alcubierre sottolineò che: «pero me aseguran los operarios le pareze a ellos mucho mejor y más sana y los colores más perfectos» rispetto a quella del "Teseo liberatore". Cfr. Ruggiero 1885, p. 57.

¹⁵⁰ La cosa non deve in realtà sorprendere molto perché anche in altri casi sappiamo che gli esploratori settecenteschi avevano visto pitture e mosaici che però non furono staccati o tagliati. Esempio è il caso dei quadri mitologici del sacello dell'*Aedes Augustalium*, o dei mosaici in tessellato policromo che ornavano gli ambienti del settore dell'atrio della Villa dei Papiri.

¹⁵¹ Najbjerg 1997, pp. 286-293.

¹⁵² Ruggiero 1885, p. 364.

“Il ratto di Hylas”¹⁵³ e “Bellerefonte e Preto”¹⁵⁴. La Najbjerg ha ipotizzato che i frammenti facessero parte di un fregio continuo posto nella parte alta delle pareti lunghe della cosiddetta Basilica. A questo fregio appartenerebbero anche i frammenti raffiguranti “Ercole e il cinghiale di Erimanto”¹⁵⁵, “servo tra due atleti”¹⁵⁶, “Ercole e il leone Nemeo”¹⁵⁷, “Minerva e la costruzione della Nave Argo”¹⁵⁸; “Ercole e gli uccelli Stinfalidi”¹⁵⁹. Tutti frammenti sopra citati presentano delle misure molto simili, comprese tra i 45 e i 53 centimetri di altezza, mentre la lunghezza varia, sia in dipendenza dello stato di conservazione, sia delle dimensioni originali del pannello che accoglieva la scena. Le scene mostrano inoltre strette assonanze sia nella resa delle singole figure, sia nell’adozione di sfondi molto simili, oltre che per la coerenza tematica dell’insieme. Nella sua ricostruzione la Najbjerg colloca queste scene sull’architrave che correva al di sopra delle semicolonne che inquadrano le nicchie che si aprono lungo la parete. Va a questo punto notata un’incongruenza, o comunque una sostanziale differenza rispetto al prospetto disegnato dal Bardet: la Najbjerg immagina questo spazio come un fregio liscio a sviluppo continuo; il Bardet invece ha disegnato una serie di piccoli archi posti in corrispondenza delle nicchie sottostanti, intervallati da spazi di forma rettangolare, che presentano una larghezza variabile¹⁶⁰. Va subito detto che è improbabile che il Bardet abbia disegnato degli elementi che non facessero effettivamente parte dell’articolazione architettonico-decorativa dell’edificio e dunque forse la ricostruzione della Najbjerg avrebbe dovuto tener conto della loro presenza. Del resto all’interno degli spazi liberi tra gli archi avrebbero sicuramente potuto trovare posto i pannelli con le canoniche fatiche di Ercole, oltre alle altre scene tratte dalle vicende degli Argonauti e da altri cicli. Si deve considerare poi che, contrariamente a quanto sostenuto dalla Najbjerg, i frammenti figurati presentano tracce di cornici poste sui due lati e dunque più che pensare ad un fregio a sviluppo continuo si deve forse immaginare un fregio articolato in tanti quadri disposti in sequenza ed intervallati dagli archi. Un altro elemento problematico è la collocazione dei frammenti con architetture in prospettiva in corrispondenza dei pennacchi degli archi che inquadrano le nicchie maggiori. Dal prospetto del Bardet, infatti, si capisce bene che queste nicchie erano sormontate da iscrizioni marmoree, come quella – riprodotta anche dal Bardet – con la dedica «AVGVSTALES S. P.». Più realisticamente i frammenti con architetture in prospettiva potevano ornare o l’interno delle nicchie oppure il tratto di parete piana tra una nicchia e quella successiva.

¹⁵³ MNN inv. n. 8864. Misure: alt. m. 0,46; largh. m. 0,96.

¹⁵⁴ Collocazione non precisabile. Misure: alt. m. 0,45; largh. m. 1,13.

¹⁵⁵ MNN inv. n. 9006. Misure: alt. m. 0,51; largh. m. 0,49.

¹⁵⁶ MNN inv. n. 9054. Misure: alt. m. 0,49; largh. m. 0,72.

¹⁵⁷ MNN inv. n. 9011. Misure: alt. m. 0,49; largh. m. 0,82.

¹⁵⁸ MNN inv. n. 9522. Misure: alt. m. 0,52; largh. m. 1,33.

¹⁵⁹ MNN inv. n. 9007. Misure: alt. m. 0,53; largh. m. 1,33.

¹⁶⁰ Allo stato attuale della ricerca non si può dire queste differenze dipendessero dalle reali misure degli spazi fra gli archi o se sono da imputare all’imprecisione del rilievo.

Un ultimo elemento problematico nella ricostruzione della Najbjerg è costituito dai tre riquadri, racchiusi da cornici ad ovoli dorate, all'interno dei quali erano raffigurati rispettivamente: "Leda e il cigno", una "figura femminile semisdraiata con *rhytòn*" e "figura femminile sdraiata che suona la cetra". Nel suo rapporto del 23 agosto 1761 il Weber afferma chiaramente che il pannello con Leda fu trovato «al ciel de un nicho»¹⁶¹. Nella sua relazione del 29 agosto 1761 il Paderni, riferendosi al riquadro con "figura femminile semisdraiata con *rhytòn*" afferma: «la seconda pittura stava colorita sotto l'architrave di una nicchia di forma quadrilonga»¹⁶². Secondo la Najbjerg l'espressione «al ciel de un nicho» usata dal Weber è ambigua e, basandosi sull'affermazione del Paderni «sotto l'architrave di una nicchia di forma quadrilonga», ha ipotizzato che i tre quadretti fossero collocati al di sopra delle nicchie per statue, ma sotto l'architrave che doveva sormontare le colonne che inquadravano le nicchie. In realtà le espressioni usate da Weber e da Paderni sono molto chiare ed univoche. Le pitture furono trovate sotto l'architrave, ovvero 'al ciel' delle nicchie, cioè esse facevano parte della decorazione del soffitto delle nicchie di forma rettangolare che avevano appunto un soffitto piano. La prova è fornita da un altro frammento di pittura dal profilo concavo raffigurante una figura maschile nuda con mazzo di fiori nella destra e *cornucopia* nella sinistra. Il Paderni afferma chiaramente che la figura «è stata colorita sotto l'arco di una nicchia»¹⁶³. Precedentemente, sempre riferendosi alla scoperta di questo frammento il Paderni aveva sottolineato che «queste [figure] delli architravi non hanno che fare con li fregi», chiarendo quindi la diversa natura e conseguentemente anche la diversa posizione di questi frammenti rispetto ai pannelli del fregio con le imprese di Ercole e degli Argonauti. Il frammento con la figura maschile nuda, per il suo profilo concavo doveva dunque ornare una delle nicchie ad arco che intramezzavano le nicchie rettangolari.

Ancora una volta una tale soluzione meglio si accorda con quelle che sono le dinamiche di composizione della parete nei sistemi decorativi di IV stile, dove spesso i soffitti delle nicchie sono ornati con delle figure isolate inserite all'interno di cornici o di riquadri¹⁶⁴.

Meno problematica appare la collocazione dei frammenti con figure di offerenti o di assistenti al culto dipinte sullo sfondo di elementi architettonici, che la Najbjerg colloca negli spazi liberi tra le nicchie¹⁶⁵.

Un altro punto molto importante quanto controverso è quello della cronologia delle pitture della cosiddetta Basilica. Nonostante sia stato da più parti affermato che le pitture si datano all'età

¹⁶¹ Ruggiero 1885, p. 366.

¹⁶² Ruggiero 1885, p. 368.

¹⁶³ Ruggiero 1885, p. 369.

¹⁶⁴ Si veda la figura di fondo del tepidarium della Villa A di Oplontis. Cfr. de Franciscis 1975, fig. 28 e fig. 33.

¹⁶⁵ Cfr. Najbjerg 1997, tav. 12, fr. P.27*, P.29*, P.31*.

flavia¹⁶⁶, la Najbjerg ha proposto una datazione più alta, in età claudia, collegando l'esecuzione delle pitture al primo allestimento decorativo dell'edificio e alla sistemazione del ciclo statuario della famiglia dell'imperatore Claudio ad opera di L. Mammius Maximus. A sostegno della sua ipotesi la Najbjerg ha evidenziato che le pitture non presentano segni di restauri antichi e questo fatto dimostrerebbe che le pitture erano in fase con la primitiva costruzione dell'edificio. In realtà tali osservazioni non trovano alcuna conferma, soprattutto perché non si hanno informazioni sugli strati di intonaco che facevano da supporto alla pellicola pittorica. In definitiva non si può determinare con certezza se esse fossero state eseguite *ex novo*, o se avessero coperto un precedente strato di intonaco. Anche le argomentazioni fornite dalla Najbjerg sullo stile delle pitture sono poco convincenti, soprattutto perché i confronti che la studiosa propone sono troppo generici e di conseguenza non consentono di precisare ulteriormente la cronologia¹⁶⁷. Se si escludono i quadri mitologici delle nicchie semicircolari della parete di fondo ed i pannelli del fregio superiore delle pareti lunghe, che essendo copie di opere famose hanno un'impostazione volutamente classicistica, tutti gli altri elementi superstiti della decorazione, come i frammenti con architetture in prospettiva, le figure di offerenti tra gli scorci, i quadretti che decoravano il soffitto delle nicchie sono tutti elementi che appartengono al repertorio decorativo del IV stile maturo e si datano stilisticamente in età tardo neroniano-flavia. Esemplare, da questo punto di vista, è il frammento con frontone spezzato proveniente da una delle due nicchie semicircolari, che presenta lo stesso tipo di ornamenti della trabeazione delle edicole dipinte al centro delle pareti laterali dell'*Aedes Augustalium*. Alcuni dettagli, come gli acroterii in forma di centauri marini o le cariatidi ritornano molto simili tra gli scorci architettonici del registro superiore del tablino (5) e del triclinio (13) della Casa del Colonnato Tuscanico.

I frammenti con architetture in prospettiva MNN inv. 9931 e 8540 hanno una struttura molto ricca, che ricorda quella degli scorci architettonici dell'atrio (4) della Casa di Fabius Rufus, quelli dell'atrio (b) della casa VIII 2, 18 e quelli dell'*Ekklesiasterion* del Tempio di Iside a Pompei, tutti complessi che si datano tra la fine dell'età neroniana e gli inizi dell'età flavia¹⁶⁸.

Un ultimo aspetto da discutere è quello del rapporto tra lo spazio e la decorazione pittorica all'interno dell'*Augusteum* e della possibile esistenza di un programma figurativo sotteso all'intera decorazione dell'edificio. Come è stato già osservato nella Basilica e nell'*Aedes Augustalium*, anche nell'*Augusteum* la decorazione pittorica giocava un ruolo di primo piano, sia in rapporto alla questione della percezione architettonico-decorativa dell'edificio, sia per il ruolo di veicolatore di messaggi ideologico-politici giocato dalle pitture. È interessante allora vedere come la decorazione

¹⁶⁶ Schefold 1949-51, pp. 72-73; Little 1963, pp. 393-395; Lauter-Bufe 1969, p. 161, nota 174.

¹⁶⁷ Najbjerg 1997, pp. 297-303.

¹⁶⁸ Esposito 2000, pp. 52-53.

pittorica si adatta a queste diverse funzioni. Secondo la proposta di lettura avanzata da Tina Najbjerg la decorazione dell'*Augusteum* non risponderebbe ad un programma unitario, ma, coerentemente con il carattere polifunzionale del complesso, si ispirerebbe a più filoni tematici, tutti quanti incentrati sulla funzione principale dell'edificio: luogo di culto della dinastia imperiale. Il lato di fondo dell'*Augusteum*, infatti, era destinato alla celebrazione del culto imperiale, come dimostra la presenza dell'ampio sacello, all'interno del quale erano collocate la statua coricata dell'imperatore in carica – Tito – tra le statue dei suoi predecessori, con ogni probabilità Augusto e Claudio. Nelle grandi nicchie semicircolari che si aprivano ai lati del sacello erano collocati i quadri con “Teseo liberatore” ed “Ercole che scopre il piccolo Telefo in Arcadia”. È stato da più parti sottolineato¹⁶⁹ come nel quadro con “Ercole e Telefo” i cittadini Ercolanesi potessero riconoscere nel loro mitico ecista anche il fondatore della dinastia pergamena, della quale Roma, che già era vista come una nuova Atene (di qui la raffigurazione di Teseo), veniva anche considerata come la legittima erede del regno di Pergamo. Le raffigurazioni di “Marsia e Olimpo” e “Achille e Chirone”, che fiancheggiavano i pannelli principali delle nicchie semicircolari, erano un chiaro riferimento alla *paideia* greca civilizzatrice¹⁷⁰. Secondo la Najbjerg la celebrazione della figura di Ercole, sia nel celebre ciclo con le imprese canoniche dipinto nella zona superiore delle pareti lunghe dell'edificio, sia nel grande quadro di “Ercole e Telefo” costituiva una sorta di filone a se stante, il cui significato agli occhi dei fruitori antichi del complesso appare alla studiosa piuttosto sfuggente¹⁷¹, soprattutto in considerazione del fatto che non si conosce realmente se e in che misura la figura dell'eroe fondatore fosse oggetto di un vero e proprio culto all'interno della compagine cittadina.

Recentemente A. Coralini¹⁷² ha ribadito l'importanza centrale della presenza erculea nel sistema di immagini utilizzate per la decorazione dei tre edifici eretti all'incrocio tra il decumano massimo ed il cardo III: la Basilica, l'*Aedes Augustalium* e l'*Augusteum*. Secondo la studiosa le scelte figurative operate negli edifici pubblici trovavano un'interessante riflesso anche nell'ambito privato, come ci testimoniano i quadretti con scene ispirate ad episodi della vita di Ercole conservati nell'ambiente (3) della Casa del Colonnato Tuscanico¹⁷³, posta proprio al lato dell'*Aedes Augustalium* e di fronte all'*Augusteum*.

¹⁶⁹ Matz 1914; Salomon 1957; Hannah 1986; Gury 1991; Pappalardo 2001, pp. 937-940; *Id.* 2005, pp. 71-74.

¹⁷⁰ In realtà è stato anche evidenziato come i gruppi statuari di “Marsia e Olimpo” e “Achille e Chirone” fossero esposti a Roma nei *Saepta Iulia* del Campo Marzio a Roma. Cfr. Plin. N.H. 36,29. Cfr. Gury 1991. Sui *Saepta Iulia* come modello architettonico, decorativo e ideologico per la cosiddetta Basilica di Ercolano con argomenti molto pertinenti cfr. Pesando 2003.

¹⁷¹ Najbjerg 1997, pp. 311-313.

¹⁷² Coralini 2005, in particolare pp. 352-353.

¹⁷³ Coralini 2005, pp. 345-353.

Riguardo alla questione della scelta e dell'organizzazione degli schemi decorativi in rapporto ai condizionamenti imposti dallo spazio da decorare vanno evidenziate anche per l'*Augusteum* le stesse dinamiche riconosciute nella Basilica. Il complesso dell'*Augusteum* di Ercolano si configura come una grande galleria per l'esposizione delle statue della famiglia imperiale. Le pareti dei portici erano scandite da una serie continua di nicchie grandi e piccole, dall'andamento molto movimentato, che dunque non permettevano lo sviluppo di un sistema decorativo basato sullo schema a pannelli ma che era adatto all'impiego della *scaenae frons*¹⁷⁴. La ricca cornice scenografica fungeva da cornice ideale per l'esposizione delle statue dei membri della famiglia imperiale ed all' stesso tempo modulava il percorso lungo i portici, creando dei punti privilegiati, sui quali l'osservatore poteva soffermare la sua attenzione. Questo percorso ritmico trovava riflesso nel fregio della zona superiore, che si sviluppava sull'epistilio che correva al di sopra delle nicchie. Qui erano dipinti i pannelli con gli *Athlòi* di Ercole, e scene tratte da altri cicli, che evidentemente trovavano posto e significato nell'economia generale del programma figurativo dell'edificio. Il fregio con imprese di Ercole della Basilica si sviluppava come un vero e proprio fregio continuo, accompagnato da didascalie in greco, che hanno fatto pensare alla sua derivazione da un prototipo letterario, o comunque da una narrazione illustrata¹⁷⁵. Il fregio dell'*Augusteum*, invece, è costituito da una sequenza di pannelli, che verosimilmente si alternavano a degli archi, come si deduce dal rilievo del Bardet. Anche il fregio superiore, quindi, era concepito secondo uno schema paratattico che prevedeva delle soste, quasi come delle vere e proprie pause per meditare sulle imprese del mitico ecista, che fungevano da *exemplum virtutis* per i cittadini ercolanesi. Dal punto di vista della sintassi decorativa la percezione dei pannelli dell'*Augusteum* doveva essere simile a quella che si ha ancora oggi nel portico (d) del *Macellum* di Pompei, dove il campo del registro superiore si articola in una serie di ampi pannelli, imitanti con ogni probabilità delle *tabulae pictae*, nei quali sono raffigurati tutti i prodotti che era possibile trovare nel *Macellum*¹⁷⁶.

PALESTRA

La Palestra è sicuramente uno degli edifici più grandiosi di Ercolano. La sua pianta rivela la complessità dell'uso degli spazi organizzati per gruppi o nuclei e legati tra loro dal grande porticato. La palestra era dotata di un ingresso monumentale (V) affacciato sul V cardo in corrispondenza dell'incrocio con il decumano inferiore (Tav. 14.1-2). Le dimensioni grandiose di questo ingresso, m. 21,65 x 7,75, fecero pensare all'Alcubierre e poi al Weber che si trattasse di un tempio, anche in virtù del fatto che negli strati alti delle terre che lo ricoprivano si rinvenne l'iscrizione che

¹⁷⁴ Sulle caratteristiche dei due modi di comporre la parete si veda Peters 1982.

¹⁷⁵ Bragantini 1995, p. 177.

¹⁷⁶ Cfr. Croisille 1965, p. 70-71, n. 162,c.

menzionava il restauro del tempio della *Mater deum* ad opera dell'imperatore Vespasiano, che era stata trascinata dinanzi all'ingresso della Palestra da un edificio templare che sicuramente sorgeva più a monte. Il corridoio di ingresso è preceduto da un protiro nobilitato dalla presenza di una coppia di colonne in grandi rocchi di pietra lavica rivestiti di stucco bianco finemente lavorato, poggianti su di uno stilobate in lastre di tufo grigio. Lungo le pareti sono appoggiate delle panche in muratura, come in tutti i luoghi di attesa. Un ampio vano di passaggio immette nelle *fauces*, ovvero una vasta sala rettangolare, originariamente coperta da un soffitto a volta, che poggiava su delle pareti alte all'incirca nove metri. La sala aveva un elegante pavimento in *tessellatum* a fondo nero ravvivato da inserzioni di marmi colorati. Le pareti conservano ormai scarsi frustali di un'elegante decorazione a fondo bianco con ornamentazione architettonica. Uno degli elementi che più colpì gli scavatori settecenteschi era la grandiosa volta dipinta imitante un cielo stellato, caratterizzato da un fitto motivo a stelle a otto punte – l'Alcubierre arrivò a contarne 956 – dipinte di rosso, verde e giallo e realizzate mediante l'uso di disegni guida tracciati col compasso nell'intonaco ancora fresco. Nonostante la sua funzione di ingresso e di vano di passaggio verso il portico della palestra, questo ambiente è stato grandiosamente decorato, come se si fosse trattato di una delle aule che si aprono al centro del lato settentrionale del portico. Sicuramente la decorazione parietale di questo ambiente non era stata concepita come semplice decorazione di un vano di passaggio, ed anche lo schema decorativo, per quel poco che ancora ne rimane, non aveva uno schema paratattico, tipico degli ambienti di passaggio. Un ruolo molto importante era poi giocato dal colore: il pavimento in *tessellatum* a fondo nero ravvivato dalle fitte inserzioni di marmi policromi doveva contrastare fortemente con il bianco delle pareti e del fondo della volta. La vivace policromia delle stelle dipinte sul soffitto, invece, doveva richiamare quella dei marmi policromi inseriti nel pavimento.

L'ingresso (V) immette in un grande portico (P) che cingeva su tre lati l'area scoperta della palestra (Tav. 14.1-2). Lo scavo di Maiuri ha permesso di riportare interamente alla luce soltanto il braccio settentrionale ed una piccola porzione del braccio ovest e di quello sud. Tutto il resto del portico è ancora sottoterra e si può visitare solo attraverso i cunicoli borbonici fatti svuotare da Maiuri.

Le colonne del porticato sono realizzate in *opus testaceum* e rivestite di uno spesso strato di stucco bianco, che imita il fusto scanalato ed i capitelli di colonne di ordine corinzio (Tav. 15.1-2). Gli intercolunni hanno in genere una larghezza costante con alcune eccezioni: nello spazio antistante l'ingresso (V), le colonne sono sostituite da una coppia di pilastri, ai quali si addossano le colonne del portico; in corrispondenza dell'aula absidata (I) il porticato veniva a determinare un *propylon* sopraelevato concluso superiormente da un timpano (Tav. 15.1). Poco si conosce dell'andamento del portico sud e di quello ovest. Dalla pianta dell'edificio integrata con le strutture rilevate nei

cunicoli borbonici Pagano¹⁷⁷ ha inserito al centro del lato sud del portico una grande aula (D), che aveva due plinti di colonne in tufo addossati alla parete nord e basamenti addossati alle pareti laterali e una struttura ed un muro in reticolato scandito da semicolonne in calcare bianco finissimo riconoscibile tra le strutture in crollo (Tav. 14.2). Questa grande sala doveva evidentemente fronteggiare l'aula absidata (I) che si apre sul lato opposto del portico.

Sul lato occidentale del porticato, invece, nella pianta di Pagano si vede un'edra semicircolare caratterizzata in maniera piuttosto sommaria (Tav. 14.2). Nella pianta della palestra pubblicata da Maiuri¹⁷⁸ (Tav. 14.1) il muro di fondo dell'edra è tracciato con una linea continua, e l'edra stessa appare inquadrata da una coppia di colonne e preceduta da una sorta di *propylon* in lieve aggetto rispetto alle colonne del portico (P). Dall'analisi autoptica delle strutture conservate nei cunicoli borbonici¹⁷⁹ risulta chiaro che la ricostruzione di Maiuri è più precisa e rispondente all'effettiva organizzazione spaziale di questo settore dell'edificio.

Il portico quindi fungeva da elemento di collegamento e di raccordo tra i vari nuclei di ambienti di cui si compone la palestra. La sua decorazione, che era stata completamente rinnovata negli ultimi anni di vita della città, prevedeva uno schema decorativo paratattico, con ampie campiture a fondo giallo, inquadrare da ali in prospettiva e ornate da ornate da candelabri floreali, separate da esili padiglioni su fondo rosso (Tav. 15.3). Tra le architetture dipinte sono inserite delle figure o delle vignette, tra le quali una vignetta con "Ercole bambino che strozza i serpenti", che costituiva un richiamo al mitico fondatore della città¹⁸⁰ (Tav. 15.4).

Al centro dell'area scoperta del complesso si sviluppava il bacino cruciforme di una vasta piscina alimentata da grandi *fistulae* bronzee poste alle estremità dei suoi bracci (Tav. 14.3). Al centro della piscina si ergeva su di un basamento in muratura una grande fontana di bronzo raffigurante un serpente a cinque teste che avvolge le sue spire attorno al tronco di un albero. La statua fu identificata da Maiuri come la raffigurazione dell'Idra di Lerna, il mostruoso serpente ucciso da Ercole in una delle sue celebri fatiche¹⁸¹. La collocazione dell'insolita fontana al centro della piscina, in asse con la grande aula absidata (I), dove era collocata la mensa agonistica, è stata vista come un esempio di *virtus heroica* ed uno sprone all'esercizio per i membri della *Iuventus Herculensis*¹⁸².

I vari lati del porticato (P) si compongono di più nuclei di ambienti concepiti come spazi a se stanti, in parte utilizzati come locali di servizio, in parte con evidenti funzioni di rappresentanza. Il nucleo

¹⁷⁷ Pagano 1997, p. 258, fig. 13.

¹⁷⁸ Maiuri 1958, fig. 91.

¹⁷⁹ Il 31 agosto 2005 è stato possibile effettuare un sopralluogo nei cunicoli della Palestra per verificare l'effettiva rispondenza delle piante di Maiuri e di Pagano con le strutture conservate.

¹⁸⁰ Pagano 1997a, tav. 45.3; Pappalardo 2001, pp. 935-936 e fig. 10; Pappalardo 2005a, pp. 70-71, e p. 75, fig. 7.

¹⁸¹ Maiuri 1954.

¹⁸² Pappalardo 1993, p. 94; *Id.* 2001, p. 935; *Id.* 2005, pp. 70-71.

principale è costituito dalla grande aula absidata (I) e dalle due sale (II-III) che la fiancheggiano lungo il portico settentrionale (Tav. 15.6). L'aula absidata si affaccia direttamente sul porticato per mezzo di un *propylon*, sopraelevato di due gradini, con una fronte prostila tetrastila sorretta da una due colonne inquadrata da una coppia pilastri con colonne binate. Le colonne e i pilastri presentano una struttura interna in *opus testaceum* rivestita di stucco bianco, nel quale sono state rese le scanalature del fusto delle colonne ed i capitelli di ordine corinzio che le sormontano (Tav. 15.1). In origine il *propylon* doveva essere sormontato da un timpano, elemento che accentuava notevolmente l'imponenza dell'impianto di questa sala. In corrispondenza del *propylon* si apre l'ampio vano di accesso alla sala centrale, inquadrato da due pilastri in laterizio e sorretto nel centro da una coppia di *antepagmenta* in travertino, che originariamente dovevano foderare degli stipiti lignei. Ai lati dell'ingresso due finestre davano luce alle due sale laterali. L'aula centrale ha una forma rettangolare allungata e presenta sul fondo una grande abside preceduta da un basamento in muratura (Tav. 15.5). La sala aveva uno sviluppo in verticale inusitato per le dimensioni medie degli edifici pubblici conservati nelle cittadine dell'area vesuviana, dal momento che le pareti hanno un'altezza di circa m. 9,80 sino all'imposta della volta, mentre alla sommità della volta doveva raggiungere un'altezza non inferiore ai m. 12,45¹⁸³. L'aula era pavimentata in *opus sectile* con lastre quadrangolari di marmo fior di pesco, breccia africana, breccia verde e breccia grigia racchiuso da una fascia di bardiglio (Tav. 15.5). Nel vestibolo e dinanzi alle sale laterali il pavimento presentava un'ornamentazione più semplice, con lastre di bardiglio e giallo antico disposte in ordito obliquo. Lungo le pareti dell'aula correva un alto zoccolo di marmo che fu sistematicamente spoliato durante le esplorazioni settecentesche, del quale ci restano soltanto alcune parti delle cornici di fior di pesco e bardiglio che inquadravano superiormente e d'inferiormente le lastre di rivestimento. Al di sopra di questa zoccolatura marmorea si sviluppava un'imponente *scaenae frons* dipinta che ricopriva per l'intera altezza le pareti della sala (Tav. 15.7). Oggi di questa decorazione non restano che pochi frammenti, ormai quasi completamente dilavati ed evanidi, ma si può avere un'idea dell'originaria policromia della ricchezza della composizione dal frammento con architetture fantastiche conservato al Museo Nazionale di Napoli¹⁸⁴. L'abside era invece decorata da una decorazione più semplice con una serie di fasce a reticolo, mentre il catino absidale era dipinto a fondo ceruleo. Benché sia stata trovata completamente spoglia, l'abside doveva accogliere con ogni probabilità una statua colossale dell'imperatore o comunque un ciclo di statue dei membri della famiglia imperiale¹⁸⁵. Posta in asse con l'abside, quasi al centro della sala, era collocata un grande

¹⁸³ Cfr. Maiuri 1958, p. 124.

¹⁸⁴ MNN inv. n. 9735. Per la corretta identificazione della provenienza del pezzo cfr. Allroggen-Bedel 1983, pp. 141-142, fig. 3.

¹⁸⁵ Il fatto che sia le esplorazioni settecentesche, sia gli scavi a cielo aperto di Maiuri non abbiano consentito di rimettere in luce alcuna statua, né frammenti di statue all'interno di questo ambiente, o nelle sue immediate vicinanze è

cartibulum marmoreo, che fu individuato e mutilato dagli scavatori settecenteschi e poi nuovamente scoperto e restaurato da Maiuri (Tav. 15.5). Questo monumentale *cartibulum*, per le sue dimensioni e per il rapporto visuale, molto stretto, che si veniva a creare con l'abside sulla parete di fondo, ma anche con il portico della palestra e soprattutto con la grande piscina cruciforme, dovette essere utilizzata come vera e propria *mensa agonistica*¹⁸⁶.

L'aula absidata era affiancata da due sale minori (sale II-III), le quali, con la sopraelevazione degli ambienti posti al primo piano, raggiunsero una considerevole altezza, pari quasi a quella dell'aula absidata (Tav. 14.3 e Tav. 15.6). Al momento dell'eruzione le due sale conservavano ancora la decorazione originaria in terzo stile, risalente primo impianto dell'edificio in età augustea. Le pitture delle due sale erano forse in procinto di essere rinnovate perché appoggiate ad una delle pareti della sala III si rinvennero quattro pregevoli quadretti¹⁸⁷ ritagliati dal centro delle pareti e momentaneamente poggiati a terra in attesa di essere riutilizzati. Il pavimento della stanza è in *tessellatum* a fondo bianco ravvivato da inserzioni di scaglie di marmi colorati e racchiuso da una fascia di tessere nere. La decorazione delle pareti prevede un plinto rosso, sormontato da uno zoccolo a fondo nero, sul quale si imposta la zona mediana, a struttura tripartita su fondo bianco, con eleganti fasce ornamentali. Al centro della parete ovest si conserva ancora un quadretto con scena di convivio analogo per fattura e stile a quelli rinvenuti sul pavimento. La decorazione della sala III è purtroppo molto frammentaria ma aveva uno schema analogo a quello della sala II, con uno schema tripartito ornato da eleganti fasce ornamentali e con un insolito sviluppo in verticale del registro superiore dovuto alla considerevole altezza dell'ambiente.

Colpisce nell'insieme il contrasto tra la ricchezza quasi barocca della decorazione della sala absidata, e la sobria eleganza delle pitture delle sale minori. In realtà va precisato che le due sale laterali conservavano ancora la primitiva decorazione in terzo stile iniziale, mentre nell'aula tutte le pitture erano state rifatte in età flavia dipingendo delle fastose *scaenarum frontes* di quarto stile, che dovevano fungere da regale cornice all'arredo statuario. Al di là del divario cronologico, tuttavia, diversa era anche la funzione delle tre sale: la grande aula absidata doveva fungere sia da vero e proprio sacello per il culto imperiale, elemento quasi immancabile in tutti gli edifici pubblici delle città romane¹⁸⁸, sia da luogo dove venivano proclamati i vincitori delle gare che si svolgevano nella

un chiaro indizio che la dedica di queste ultime non era ancora avvenuta al momento dell'eruzione del 79 d.C. Recentemente Pagano ha ricollegato all'arredamento scultoreo della nicchia un frammento di mano di una statua colossale che era inserita con un grande perno di ferro (Magazzino Archeologico di Ercolano, inv. n. 1623), che secondo Pagano poteva appartenere ad un acrolito. Cfr. Pagano 1997, p. 248.

¹⁸⁶ Cfr. Maiuri 1958, p. 125.

¹⁸⁷ Sulla provenienza dei quadretti dalla Palestra cfr. Allroggen-Bedel 1983, pp. 145-146 e fig. 6; sull'analisi stilistica e sull'inquadramento storico artistico degli stessi cfr. Wohlmayr 1991.

¹⁸⁸ Anche a Pompei, lungo il braccio principale del portico che cingeva su tre lati la palestra era collocata un'ampia esedra prostila, alla parete di fondo della quale era appoggiato un basamento in muratura che evidentemente doveva

palestra. È naturale quindi che per la decorazione e l'arredo di questo ambiente si fosse ricorsi ad un'ampia profusione di apparati decorativi marmorei e pittorici di un certo impegno e di innegabile ricchezza.

La funzione delle stanze laterali, invece, resta ancora oggi piuttosto oscura ed i pochi elementi superstiti della decorazione pittorica non sembrano differire molto dal repertorio che normalmente si ritrova nei contesti privati. Mancano in sostanza dei riferimenti espliciti che consentano di precisare le attività che in queste sale si svolgevano. L'unico quadretto superstite al centro della parete ovest della sala (II) ed il fregio a riquadri con maschere ed attributi dionisiaci dipinto nella parte alta delle pareti della sala (III), sembrano rimandare ad un contesto conviviale e dunque potrebbero alludere a delle funzioni di ricevimento a carattere pubblico che potevano aver luogo in alcune occasioni particolari.

Un elemento molto interessante e certamente non trascurabile è quello dell'organizzazione architettonica di questo gruppo di ambienti, che sembra ispirarsi a prototipi largamente impiegati nel mondo romano, soprattutto in ambito privato, in particolare per l'organizzazione degli spazi di ricevimento. Seiler ha evidenziato che a Pompei sono numerosi i casi di questi nuclei di tre ambienti, caratterizzati appunto da un ampio salone tricliniare fiancheggiato da due sale minori¹⁸⁹. Tale modello architettonico si ritrova in realtà, con moltissime attestazioni ed infinite varianti, in tutto il bacino del mediterraneo per un arco cronologico molto lungo¹⁹⁰. Le attestazioni più interessanti in area campana sono quelle della Villa dell'*Ambulatio* a Baia¹⁹¹; della Villa di Tiberio a Capri¹⁹²; della Villa A di Oplontis¹⁹³; della Villa romana di Minori¹⁹⁴; della Casa dei Cervi¹⁹⁵ e della Casa dell'Atrio a Mosaico¹⁹⁶ nella stessa Ercolano, oltre a quelle già citate da Seiler¹⁹⁷.

C'era dunque una grande permeabilità e duttilità dei modelli sia architettonici che decorativi, fatto che consentiva di utilizzare delle tipologie molto simili sia per le grandi realizzazioni architettoniche di ambito pubblico, sia, con gli opportuni adattamenti, all'architettura privata. Queste dinamiche si rintracciano del resto anche nelle pitture che troviamo applicate sulle pareti di questi ambienti che si rifanno alle mode del tempo senza per questo avere dei caratteri che siano

contenere una statua dell'imperatore che dunque avrebbe connotato l'esda come un vero e proprio sacello. Cfr. Maiuri 1949, p. 177.

¹⁸⁹ Cfr. Seiler 1993, pp. 88-92, in partic. 89-91 e fig. 85.

¹⁹⁰ Sulla questione dei rapporti che si vengono ad istituire tra l'organizzazione spaziale di questi ambienti e l'uso anche sociale che se ne faceva ha dedicato interessanti contributi Katherine M. D. Dunbabin. Cfr. Dunbabin 1993; Ead. 1998.

¹⁹¹ I Campi Flegrei 1990, pp. 199-205, in particolare tavola alle pagine 198-199.

¹⁹² Ville Romane 1986, pp. 28-29.

¹⁹³ Ambienti (69), (65) e (74). Cfr. Fergola 1996, p. 132, fig. 32.

¹⁹⁴ Bencivenga – Fergola – Melillo 1979.

¹⁹⁵ Ambienti (15), (16) e (17). Cfr. Tran Tam Tinh 1988, pp. 17-18.

¹⁹⁶ Ambienti (12), (14) e (17). Cfr. Cerulli Irelli 1974, pp. 38-42.

¹⁹⁷ Seiler, *ibidem*.

riconoscibili come elementi specifici o addirittura esclusivi della decorazione di uno spazio pubblico.

Un altro nucleo di ambienti si apre sul lato nord-orientale della Palestra ed è composto da un criptoportico (N) e dagli ambienti su di esso affacciati (N^I, N^{II}, Q, Q^I, R, S, T, U, Z, Z^I) (Tav. 14.2). Il criptoportico serviva a nascondere il salto di quota che esisteva tra il piano della palestra e quello degli edifici che si sviluppavano sul lato sud-orientale del decumano massimo. Il criptoportico (N) fungeva anche da sostruzione per un grande loggiato, sul quale si affacciavano una serie di grandi sale.

Il prospetto del criptoportico si articolava in una sorta di pseudoportico con una serie di semicolonne di ordine tuscanico inserite all'interno di pilastri rettangolari (Tav. 16.1). Gli intercolumnni erano dotati alternatamente di finestre rettangolari o da *oculi* circolari, così da consentire un'illuminazione sufficiente. Tutto il prospetto era rivestito da un uniforme strato di intonaco bianco. La cripta aveva una luce più ampia rispetto ai portici colonnati (Tav. 16.3). Il pavimento è in semplice battuto. Le pareti sono rivestite di uno zoccolo imitante un rivestimento in lastre di bardiglio, sul quale si imposta un rivestimento in semplice intonaco bianco; dello stesso colore è anche l'intonaco di rivestimento della volta (Tav. 16.4). Gli ambienti che si aprono sul lato orientale della cripta sono stati solo parzialmente scavati. Si tratta di una serie di semplici stanze allineate una di seguito all'altra, con la sola eccezione di due stanze che assumono la forma e le dimensioni di esedre finestrata. Tutte le stanze presentano un semplice rivestimento di intonaco bianco e pavimento di terra battuta. L'impressione generale è che tutto questo settore fosse utilizzato negli ultimi tempi come quartiere di servizio, luogo di deposito, forse apoditerio della palestra¹⁹⁸.

Un esempio di analoga destinazione è costituito dall'ambiente (86) della Casa di M. Fabius Rufus a Pompei (Tav. 16.5). Questa stanza era originariamente connessa ad un criptoportico che correva tutt'intorno al grande giardino che si sviluppava ai piedi della casa. Dopo il terremoto del 62 d.C. il criptoportico fu abbattuto, il vano di comunicazione con l'ambiente (86) venne murato e la stanza ricevette una semplice decorazione con basso zoccolo decorato a finto marmo e per il resto in semplice intonaco bianco (Tav. 16.6). Purtroppo allo stato attuale delle ricerche si possono avanzare soltanto delle vaghe congetture sull'effettiva funzione svolta da questo settore della Palestra. Tuttavia il tipo di decorazione che si osserva sulle pareti, con zoccolo a finto marmo e zona superiore completamente bianca, potrebbe effettivamente far pensare a funzioni di servizio¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Maiuri 1958, p. 134.

¹⁹⁹ Maiuri ipotizzò anche che una parte di esso potesse essere stata trasformata in una latrina. Cfr. Maiuri 1958, p. 134.

Uno dei settori più interessanti della Palestra è quello che si sviluppa sulla terrazza superiore, in diretto rapporto con il decumano massimo²⁰⁰. L'ingresso a questo settore avveniva attraverso una grande aula, posta direttamente in asse con il decumano massimo, la cui articolazione interna ripete, in forme più grandiose e lussuose quella dell'ingresso inferiore della palestra. L'ingresso sul decumano è scandito da una coppia di colonne tuscaniche realizzate in lava tenera e rivestite di stucco bianco, come già avviene nel *prostylon* di accesso alla palestra, poggianti su di un plinto in blocchi parallelepipedi di tufo. Internamente l'aula si articola in un'ampia sala divisa nel mezzo da un transetto formato da una coppia di colonne dal fusto in calcare, originariamente rivestito di stucco, tra una coppia di paraste in *opus testaceum* inserite direttamente nella muratura delle pareti laterali. Il pavimento è formato dappertutto da un rivestimento in *tessellatum* a fondo nero, racchiuso da due fasce di tessere bianche e ravvivato da inserzioni di marmi colorati (Tav. 17.1). Molto ricca era la decorazione delle pareti – oggi purtroppo molto rovinata – (Tav. 17.2) costituita da un alto zoccolatura rivestita da lastre di marmi policromi, delle quali restano soltanto le impronte nell'intonaco di allettamento nel quale sono inseriti anche i molti frammenti degli scarti di lavorazione. La decorazione pittorica prevedeva un'alta predella a fondo nero ravvivata dalla vivace policromia degli ornamenti accessori, caratterizzati da una serie di candelabri tortili con appendici cauliformi, tra i quali si sviluppano ricchi ed elaborati bordi di tappeto azzurri, tra i quali pendono ghirlande. La zona mediana prevedeva dei grandi pannelli a fondo rosso inquadrati da scorci architettonici a fondo bianco, chiusi in basso da tramezzi viola. Molto poco resta del registro superiore, fondo bianco, con padiglioni in prospettiva collegati da bordi di tappeto.

L'aula è chiusa sul fondo da una doppia parete che comunicava con altri ambienti che si aprivano ad est e a sud e che giacciono ancora sottoterra. Uno stretto corridoio (d) che si apre sulla parete sud-occidentale mette in comunicazione l'aula superiore con la loggia sovrapposta al criptoportico (N). La loggia, pavimentata in *opus tessellatum* a fondo nero ravvivato da un puntinato regolare di tessere bianche disposte in ordito obliquo, si affacciava sull'area della sottostante palestra per mezzo di ampie finestre inquadrare da robusti pilastri che dovevano anche sorreggere una terrazza superiore scoperta. Ai lati delle fauces di accesso dall'aula superiore si aprono alcuni ambienti voltati, dei quali i primi due – ambienti (1) e (2) –, dalle pareti completamente spoglie e prive di decorazione, avevano una destinazione rustica e di servizio. Gli altri due – ambienti (3) e (4) – dovevano essere sale di rappresentanza: la sala (3) presentava un'elegante decorazione in terzo stile a fondo nero; mentre la sala (4) conserva resti di una decorazione in quarto stile a fondo rosso

²⁰⁰ Questo settore, già esplorato in lungo e in largo nel corso delle esplorazioni settecentesche, è stato solo in parte scavato a cielo aperto da Maiuri. È dunque molto difficile comprendere tutti i rapporti topografici che si venivano a determinare con gli edifici circostanti. Non è ancora chiaro neanche il rapporto con la sottostante palestra, perché non è stata ancora individuata la scala che doveva mettere in comunicazione tra i due settori dell'edificio.

porfido. La parte più interessante tuttavia è costituita dal gruppo di sale che si aprivano in asse con il settore centrale della loggia, del portico sottostante e della piscina cruciforme. Il centro di questo nucleo era occupato da una vasta sala inquadrata da un triplice ingresso, come l'aula absidata che si apre al centro del lato settentrionale del portico (P). La sala è stata solo in minima parte scavata, ma si può avere un'idea abbastanza precisa dell'originaria articolazione decorativa dai resti del pavimento in lastre quadrangolari e rettangolari di marmi policromi. Ai lati di questa aula centrale si aprivano due coppie di ambienti rettangolari di minori dimensioni, la cui originaria destinazione non è precisabile dal momento che gli ambienti sono ancora oggi quasi completamente sepolti. Si veniva in ogni caso creare un'organizzazione degli spazi molto simile a quella dell'aula absidata (I) e delle sale minori (II) e (III), orientata però su di un asse visuale diverso anche se non necessariamente alternativo.

La palestra dunque si caratterizza come un edificio composito dove i diversi settori o nuclei di ambienti hanno determinato una molteplicità di assi visuali raccordati dal portico (P), dal criptoportico (N) e dalla loggia superiore. L'elemento unificante dal punto di vista visivo dell'interno complesso veniva ad essere proprio la vasta piscina cruciforme, che al tempo stesso si allineava con i diversi assi visuali, ma anche era imperniata sulla grande statua/fontana con l'idra di bronzo, che costituiva il vero e proprio centro dell'intero complesso.

All'interno dei vari ambienti della palestra la decorazione pittorica gioca un ruolo sicuramente importante, soprattutto perché ad essa era stato affidato il compito di valorizzare la maestosità e la ricchezza degli ambienti. Ma all'interno di questo edificio, come già avveniva nell'*Augusteum*, nel sacello dell'*Aedes Augustalium* e nella Basilica la pittura si trova spesso associata al marmo, come dimostrano gli alti zoccoli marmorei dell'aula absidata (I) e dell'aula superiore affacciata sul decumano massimo.

TEATRO

Il Teatro è sicuramente l'edificio pubblico nel quale si è fatto maggiormente uso del marmo per la decorazione delle sue varie parti. La *scaenae frons* era assolutamente intatta al momento delle prime esplorazioni settecentesche, non soltanto con il ricco rivestimento di marmi policromi all'interno delle nicchie, ma anche con le statue ancora al loro posto all'interno della nicchia o precipitate a terra sotto la spinta della colata di fango bollente²⁰¹.

Tuttavia una parte consistente dell'edificio conserva resti preziosi di una fine decorazione pittorica ed in stucco dipinto. La fronte dell'edificio era composta da un doppio ordine di arcate a tutto sesto, sorrette da pilastri in *opus testaceum*, che scandivano l'intera facciata e davano vita al

²⁰¹ I marmi e le statue furono sistematicamente spoliati prima durante le esplorazioni del principe d'Elboeuf e poi dagli scavatori borbonici. Cfr. Pagano 1993; *Id.* 2000a; Pagano-Balasco 2000; Papaccio 1995.

deambulatorio esterno del teatro. I pilastri erano rivestiti da lesene in stucco dal fusto rudentato e dipinto di rosso, sormontate da capitelli tuscanici bianchi, mentre gli intradossi erano ornati da un cassettonato di stucco bianco a rilievo²⁰². Lo spazio al di sopra delle arcate era poi decorato con leggeri padiglioni in prospettiva su fondo bianco, collegati da ghirlande e fasce a grottesca.

Resti consistenti della decorazione pittorica in IV stile, evidentemente rinnovata negli ultimi anni di vita della città, si conservano sulle pareti delle ampie *versurae* che fiancheggiano l'edificio scenico. Le pareti sono ornate da ampie campiture a fondo bianco, racchiuse da eleganti candelabri floreali ed inquadrare da un doppio ordine di padiglioni in prospettiva. Architetture prospettiche sono dipinte anche nella lunetta soprastante, mentre gli intradossi degli archi che inquadrano le pareti sono dipinti dei cerchi allacciati, all'interno dei quali sono raffigurati alternatamente, cigni, palmette e corolle floreali²⁰³. Lungo la parete esterna delle *versurae*, al termine della recinzione tra la media e la summa cavea si conserva una decorazione in finto bugnato di stucco bianco su di un alto zoccolo dipinto di rosso.

AREA SACRA SUBURBANA

L'area sacra suburbana si sviluppa ai piedi delle *insulae* III e IV, addossandosi al muro della fortificazione. Si tratta di un'ampia terrazza scoperta, sulla quale si affaccia un lungo corridoio ad archi sorretti da pilastri, originariamente coperto da un tetto a spiovente. Sul corridoio si aprono una serie di ambienti di forma rettangolare, alcuni dei quali sono tra loro comunicanti, coperti da volte a tutto sesto e decorati di semplice intonaco bianco, ad eccezione del primo ambiente, posto al lato dell'ingresso all'area scoperta, che presentava una discreta decorazione in IV stile con quadretti figurati al centro di ciascuna parete²⁰⁴.

Verso il fondo dell'area scoperta si aprono due sacelli, il primo dei quali (sacello A) era dedicato con ogni probabilità a Venere, come sembrerebbe desumersi dall'evidenza epigrafica²⁰⁵; il secondo (Sacello B) era dedicato a quattro divinità – Vulcano, Nettuno, Mercurio e Minerva – raffigurate nei quattro rilievi arcaistici di scuola neoattica rinvenuti in anni recenti tra le struttura crollate sulla spiaggia sottostante²⁰⁶.

²⁰² Pagano – Balasco 2000, p. 78.

²⁰³ Pagano – Balasco 2000, p. 86.

²⁰⁴ La stanza evidentemente funzionava come alloggio dell'*ostiarius*. Cfr. Maiuri 1958, pp. 177-178.

²⁰⁵ Dall'ambiente voltato (III) proviene infatti un'arula marmorea con dedica a Venere da parte di una donna di origine servile. Recentemente sono state parzialmente ricomposte due lunghe iscrizioni che riferiscono del restauro di un'*Aedes Veneris* ad opera due cittadini ercolanesi, madre e figlio, di origine non ingenua: Vibidia Saturnina Virginis e A. Furius Saturninus. Cfr. Maiuri 1958, pp. 178-180 e fig. 148; Pagano 2003, p. 106-107; Ascione-Pagano 2000, p. 82, cat. n. 12; pp. 90-91, cat. n. 24; Pagano-Balasco 2004, p. 194-197 e nota 2.

²⁰⁶ Budetta 1989, pp. 264-265; Ascione-Pagano 2000, pp. 79-82, cat. nn. 8-11.

Il sacello (A) è in realtà quello più recente e la sua costruzione ha in parte condizionato la precedente sistemazione dell'area determinando anche il rifacimento del podio del sacello (B)²⁰⁷. Esso consiste in una cella di forma rettangolare coperta internamente da una volta a tutto sesto, mentre la copertura dell'estradosso è formata da una tettoia a doppio spiovente realizzata in *opus caementicium* senza ricorso ad un manto di tegole e coppi. La facciata della cella è inquadrata da due paraste ed originariamente doveva presentare un colonnato in tufo, del quale si sono rinvenuti numerosi elementi in crollo durante lo scavo del tratto di spiaggia sottostante²⁰⁸.

All'interno del sacello alla decorazione pittorica era stato assegnato un ruolo di primo piano, in diretto collegamento con la divinità in esso venerata²⁰⁹. Ai lati della porta di ingresso, infatti, al di sopra dello zoccolo, sono raffigurate due grandi pale di timone rovesciate dotate di vistose costolature e guarnizioni bronzee sul palo di manovra. Esse furono identificate dal Maiuri²¹⁰ come probabile emblema sacro in connessione con il culto della Venere Marina. Per il De Caro²¹¹ la presenza delle pale di timone sarebbe da considerare come un elemento fuori contesto, chiaramente simbolico, che alluderebbe al culto di Iside *Pelagia*, o Venere *Euploia*.

Sulle altre pareti della cella si conservano ancora i resti di una splendida composizione di opera topiaria, con cespugli di piante, fiori e numerosi alberi, tra i quali erano collocati bacini di fontana. Delle fasce rosse inquadrano la decorazione della zona mediana e del registro superiore delle quattro pareti. Lo zoccolo, a fondo nero, è ornato da cespugli di piante dalle foglie lunghe e lanceolate. Al di sopra di esso poggia una transenna ad incannucciata, che nasconde parzialmente la vista su di un arioso giardino. Sulla parete orientale è raffigurato un *labrum* con sostegni a zampe leonine poggianti su di un basamento circolare sormontato da un elemento tronco-conico concluso da un elemento centrale di forma sferica. Al centro del bacino zampilla un getto d'acqua; sul bordo si scorgono le zampe e parte del corpo di una colomba raffigurata nell'atto di abbeverarsi. Dietro il bacino è visibile una fascia a fondo rosa che con ogni probabilità doveva essere parte del sostegno di un piastrino posto alle spalle della fontana. Tutt'intorno al *labrum* sono dipinte delle piante di fiori – rose, margherite e papaveri – mentre a sinistra è raffigurata una palma. Sullo sfondo, nella penombra del giardino, sono visibili altre piante e piccoli arbusti, non caratterizzati in maniera puntuale, dipinti in verde scuro direttamente sullo sfondo, anch'esso verde.

²⁰⁷ Cfr. De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, pp. 21-25.

²⁰⁸ Pagano-Balasco 2004, p. 195.

²⁰⁹ Stilisticamente le pitture del Sacello (A) si collocano nella fase II b del III stile, secondo la classificazione di Bastet - de Vos (cfr. Bastet - de Vos 1979) e possono essere datate in età claudia. Tale cronologia si accorderebbe bene con la tecnica muraria impiegata per le pareti del sacello, ovvero paramenti in *opus reticulatum*, con blocchetti di tufo regolarmente squadriati e levigati, e stipiti in *opus vittatum*.

²¹⁰ Cfr. Maiuri 1958, p. 182 e p. 185.

²¹¹ De Caro 1991, p. 264.

Le pareti nord e sud si differenziano dalle pareti est ed ovest per l'adozione di uno sfondo monocromo nero. La parete settentrionale è parzialmente nascosta da un alto podio in muratura che viene a creare una sorta di grande nicchia. Il podio è ornato da un finto rivestimento in marmo colorato a fondo giallo con le venature rese in rosso. Le pareti della nicchia sono racchiuse da fasce a fondo rosso, che danno vita ad una vera e propria pergola, con una coppia di pilastri centrali sostenuti da basamenti di forma parallelepipedica ed ornati in alto da *pinakes* con vasi metallici. Tra i pilastri pendono delle ghirlande di foglie di edera, anch'esse ormai quasi del tutto evanide²¹². Nella zona mediana delle pareti della nicchia sono ancora riconoscibili alcune piante: nel tratto est della parete nord è dipinta una palma; nel tratto ovest si riconoscono con certezza una seconda palma ed un oleandro, nel tratto nord della parete ovest si distingue ancora un basso oleandro posto dinanzi ad un viburno; di quest'ultimo si riconoscono nella parte alta della parete le caratteristiche foglie ed i fiori bianchi che si dischiudono a grappolo.

Alla decorazione pittorica era dunque stato demandato il compito di trasformare le pareti del sacello in un giardino incantato, sapientemente costruito per evocare «la felicità della vita attraverso i suoi aspetti più manifestamente lieti, quelli della natura rigogliosa e fiorita, degli uccelli colorati, ad integrazione o, nel chiuso di un interno, in sostituzione di un giardino reale»²¹³. Effettivamente la rappresentazione di giardini dipinti del Sacello (A) si inserisce pienamente nel genere dell'*ars topiaria*²¹⁴ e si ricollega direttamente alle esperienze figurative della Villa di Livia a Prima Porta, e dell'Auditorium di Mecenate a Roma e della Casa del Frutteto e della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei.

Il Sacello (B) è molto meno conservato, a causa dello schianto delle strutture sotto la pressione della mota fangosa dell'eruzione del 79 d.C. e dell'intenso passaggio dei cunicoli degli esploratori settecenteschi.

Gli scavi recenti lungo la spiaggia hanno permesso il recupero di numerosi elementi architettonici pertinenti alla decorazione del pronao, che presentava una fronte prostila tetrastila con colonne di cipollino sormontate da architravi in marmo bianco. Il pavimento del pronao e quello della cella erano rivestiti da lastre marmoree; egualmente ricoperto da lastre di marmo policromo era il podio addossato alla parete di fondo, nel quale erano murati i quattro rilievi arcaistici con Vulcano, Nettuno, Mercurio e Minerva. Altre statue dovevano essere collocate su apposite basi rivestite da lastre in marmo africano.

²¹² Ghirlande di foglie d'edera sono dipinte anche nel registro superiore del cubicolo (8) della Casa del Frutteto e nel cubicolo (42) della Casa del Bracciale d'Oro.

²¹³ De Caro 1991, p. 264.

²¹⁴ Grimal 1943; Michel 1980; Ling 1991, pp. 149-153; De Caro 1991, pp. 262-264; Leach 2004, pp. 123-132.

Le pareti della cella presentavano un'elegante decorazione pittorica, che si conserva in minima parte soltanto nel tratto di parete dietro il podio per le statue di culto. Essa prevedeva delle ampie campiture a fondo rosso, separate da fasce verticali a fondo nero, ornate da tralci di edera stilizzati. Anche in questo caso, quindi, come si è già osservato nella Basilica, la decorazione pittorica presentava una semplice scansione paratattica, che serviva a creare un fondale adatto per l'esposizione delle statue custodite nella cella.

AULA TERMALE (ISAA)

Il grande edificio ISAA, riportato alla luce nei recenti scavi a cielo aperto del settore nord-occidentale della città²¹⁵, doveva essere parte di un più vasto complesso termale, simile alle cosiddette Terme Suburbane, che si ergono al capo opposto del litorale dell'antica Ercolano. Si tratta di una grande aula rettangolare (m. 14,10 x 7,20) con il prospetto occidentale absidato, coperta internamente da una copertura a volta a tutto sesto, mentre esternamente presenta una copertura a doppio spiovente in *opus caementicium* rivestito di tegole, allettate direttamente nella malta senza uso di coppi²¹⁶. Le pareti lunghe, che hanno uno spessore di m. 1, presentano tre ampie finestre, sostenute da robusti pilastri in laterizio; anche la fronte curvilinea del prospetto occidentale presenta tre aperture, che in origine erano chiuse da imposte lignee. Internamente la sala presenta una vasca di forma rettangolare, con un incasso centrale di forma circolare per l'alloggiamento di una caldaia in piombo pertinente ad un impianto di riscaldamento del tipo 'a samovar'. La sala funzionava dunque come *piscina calida*, simile nella pianta e nell'articolazione decorativa agli analoghi apprestamenti delle Terme Suburbane di Ercolano²¹⁷ e di Pompei²¹⁸ e del quartiere termale della Villa di San Marco a *Stabiae*²¹⁹.

La decorazione interna di questo ambiente era particolarmente preziosa. Le pareti presentavano uno zoccolo rivestito da incrostazioni marmoree, che sono state sistematicamente asportate. Le pareti lunghe si articolano in una serie di nicchie rettangolari, che si alternano alle ampie finestre, che dovevano dar luce all'intero ambiente. La parete di fondo, invece, presenta un'abside, sormontata da una nicchia di forma rettangolare, entrambe ricavate direttamente nello spessore della muratura. Al di sopra del rivestimento marmoreo dello zoccolo si sviluppa un'elegante decorazione pittorica a fondo nero con una serie di edicole fantastiche, ornate da preziosi ornamenti metallici, che inquadrano le nicchie, dipinte internamente a fondo azzurro. Le specchiature a fondo nero, nelle quali sono inserite le nicchie e le finestre, sono sormontate da una fascia bianca con boccioli di loto

²¹⁵ De Simone – Ruffo – Tuccinardi – Cioffi 1998, pp. 40-41.

²¹⁶ L'aula doveva avere dunque un tetto simile a quello dei sacelli (A) e (B) della terrazza dell'area sacra suburbana.

²¹⁷ Pappalardo 1998.

²¹⁸ Jacobelli 1987; Ead. 1988; De Simone-Rinaldo 1990.

²¹⁹ Barbet – Miniero 1999, pp. 54-55.

tra volute, separati da fiori di loto penduli. La fascia a fondo bianco è sormontata da una fascia rossa, sulla quale corre una cornice di stucco ornata da una fascia azzurra, sulla quale poggia una seconda cornice di stucco con motivo a fiori di loto e palmette su fondo alternatamente rosso e azzurro. L'abside è decorata a fondo azzurro ed è sormontata da un catino a fondo rosso racchiuso da una fascia nera. Ai lati dell'abside sono dipinti due pannelli a fondo nero, sui quali si stagliano degli eleganti candelabri tortili. La zona superiore delle pareti e tutta la volta, che raggiunge una considerevole altezza, superiore agli otto metri, presentano un fitto rivestimento in scaglie di calcare allettate direttamente nella malta, creando così l'effetto di una finta grotta.

Un confronto molto vicino per l'organizzazione architettonico-decorativa di questo ambiente ci viene offerto dal cosiddetto Ninfeo di Polifemo nella Domus Aurea a Roma. Le pareti del ninfeo, infatti, erano scandite da una serie di nicchie rettangolari. A differenza dell'edificio ISAA di Ercolano qui le pareti erano rivestite sino ad una considerevole altezza da lastre marmoree, delle quali resta testimonianza negli alloggiamenti delle grappe riconoscibili nella muratura²²⁰. La zona superiore della parete e la volta del ninfeo erano invece rivestite di scaglie di calcare con il tipico motivo 'a finta grotta'. Nella volta erano poi inseriti dei pannelli con raffigurazioni musive, che sono stati asportati in epoca imprecisabile, con la sola eccezione del pannello centrale, di forma ottagonale, che conserva la raffigurazione di Ulisse che porge la coppa di vino a Polifemo²²¹.

In conclusione all'interno di questo complesso la decorazione pittorica conferiva a tutto l'ambiente un tocco di grande eleganza, che contrastava fortemente con il rivestimento 'a finta grotta' della zona superiore delle pareti e della volta. La preziosità quasi metallica dei dettagli ornamentali della decorazione veniva ulteriormente accentuata per effetto dalla luce che si diffondeva nella sala dalle grandi finestre che si aprivano nelle pareti lunghe e che si rifletteva nell'acqua della piscina.

Questa breve rassegna sul rapporto tra spazio e decorazione negli edifici pubblici ercolanesi consente certamente di farsi un'idea più precisa sul ruolo svolto dalla decorazione pittorica all'interno dell'arredo di un complesso pubblico. Sicuramente le gallerie di quadri o i grandi cicli pittorici allestiti all'interno dei più importanti edifici pubblici della città, come la Basilica, l'*Augusteum* o il sacello dell'*Aedes Augustalium*, non soltanto dovevano nobilitare gli ambienti che li ricevevano, conferendo ad essi un'intonazione aulica, ma fungevano spesso da efficace strumento per veicolare, in maniera filtrata, o trasfigurata nel mito, precisi messaggi propagandistici, che servivano ad accrescere e a rafforzare il consenso verso l'imperatore. Ad Ercolano l'onnipresenza

²²⁰ Peters e Moormann si sono occupati del rapporto tra spazio e decorazione nella Domus Aurea evidenziando una tendenza generale ad una maggiore ricchezza dell'arredo ed la particolare predilezione per i rivestimenti parietali con crustae marmoree sin quasi all'imposta delle volte. Cfr. Peters-Moormann 1993.

²²¹ Iacopi 1999, p. 15, figg. 11-12.

dell'imperatore, venerato in appositi sacelli presenti in tutti i principali edifici pubblici cittadini, si associa all'immagine del mitico eroe fondatore della città: Ercole, la cui immagine spesso viene affiancata o associata a quella dell'imperatore. Ma l'immagine del mitico ecista veniva anche associata alle figure dei maggiorenti della città, come è avvenuto nel caso di M. Nonius Balbus, proconsole di Creta e della Cirenaica e cittadino emerito, nonché *patronus* di Ercolano. La statua loricata, che era posta sul monumento funerario antistante l'ingresso delle terme suburbane, conteneva un'esplicita allusione all'eroe fondatore: sullo spallaccio della *lorica* era infatti raffigurata una testa di Ercole con *leonté*²²².

Quando però ci si voglia spingere nell'approfondire il rapporto ideologico tra la decorazione pittorica e l'ambiente che l'accoglie si deve sempre tener presente che questi edifici hanno avuto un arco di vita abbastanza lungo, superando le ingiurie del tempo e soprattutto dei cataclismi naturali che si sono abbattuti a più riprese sull'area vesuviana. L'esempio della interpretazione della Najbjerg, che ha voluto intravedere nelle scelte decorative dell'*Augusteum* chiari riferimenti all'ideologia politica dell'imperatore Claudio, giungendo anche a rialzare la cronologia delle pitture del complesso, che invece si inquadrano coerentemente nell'età tardo neroniana-flavia, dimostra soltanto quanto sia insidioso il cercare di ricostruire l'*ensemble* decorativo di un determinato complesso senza tenere nel giusto conto l'elemento i cambiamenti che questo edificio ha subito nel corso della sua esistenza.

È possibile tuttavia tracciare delle dinamiche generali che sottendono alle scelte architettoniche e decorative dei complessi pubblici ercolanesi. Si nota in tutti gli edifici una razionale definizione degli spazi, alla quale fa riscontro l'utilizzo di una determinata forma di decorazione. Uno degli aspetti più interessanti dell'uso della decorazione parietale negli edifici pubblici ercolanesi è che essa svolge un ruolo secondario. In generale si nota una certa predilezione per i rivestimenti in marmi policromi vengono utilizzati frequentemente, anche se l'utilizzo della pittura risulta dappertutto predominante. Il sacello dell'*Aedes Augustalium* aveva pavimento e zoccolo delle pareti rivestiti di *crustae* marmoree, mentre la parte alta delle pareti era ornata da pitture. Pavimenti in *opus sectile* e zoccoli con incrostazioni marmoree si ritrovano anche nell'aula absidata (I) e nella grande sala che si apriva al centro della loggia superiore della Palestra. Zoccoli ornati da *crustae* marmoree si osservano anche sulle pareti lunghe dei portici dell'*Augusteum* e l'aula superiore della Palestra. Non mancano poi dei complessi nei quali si era fatto uso quasi esclusivo del marmo rispetto alla pittura, come si vede nel teatro dove oltre al rivestimento marmoreo delle gradinate si conservava tutta la decorazione in marmi policromi della *scaenae frons*, comprese le statue che si trovavano nelle nicchie.

²²² Pappalardo 2001, pp. 931-933; *Id.* 2005b.

Un altro elemento che sembra potersi riconoscere è l'organizzazione per nuclei di ambienti dei vari complessi, come ben esemplifica la grande palestra. Qui la funzione o la gerarchia tra i vari ambienti è resa esplicita non soltanto dall'utilizzo misto della pittura e del marmo o della sola pittura, ma anche dall'impiego di schemi decorativi dinamici o statici. Per i portici della Palestra, dell'*Augusteum*, della Basilica si sono scelti dei sistemi decorativi paratattici, che avevano il vantaggio di potersi adattare a pareti molto lunghe ed al tempo stesso modulavano la percezione visiva delle varie parti dell'edificio. Per le grandi sale ufficiali e per i sacelli del culto imperiale sono stati adottati dei sistemi decorativi a struttura simmetrica, o ipotattica, perché era l'intento era quello di indirizzare lo sguardo dell'osservatore verso un punto ben preciso, costituito quasi sempre dal basamento sul quale era collocata l'effigie dell'imperatore.

Vale la pena di ricordare ancora una volta che la grande elasticità nell'utilizzo dei modelli sia per ciò che riguardava l'organizzazione dello spazio architettonico, sia per quanto concerneva le scelte decorative consentiva di utilizzare le stesse tipologie sia per le grandi realizzazioni architettoniche di ambito pubblico, sia per l'architettura privata. Non esistono dunque degli elementi che siano riconoscibili come elementi specifici o addirittura esclusivi della decorazione di uno spazio pubblico.

1.2. La decorazione pittorica nei contesti abitativi

La questione del rapporto tra la decorazione pittorica e gli spazi, nei quali essa è stata utilizzata vanta una tradizione di studi ormai trentennale. Dopo il fondamentale articolo di Strocka sulle *'pompejanische nebenzimmer'*²²³ è stata soprattutto Daniela Scagliarini Corlàita a impostare coerentemente un metodo di approccio allo studio di questa problematica²²⁴. La studiosa ha illustrato le molteplici dinamiche che intervengono nell'organizzazione planimetrica e funzionale degli spazi all'interno delle case romane ed ha evidenziato il ruolo giocato dalle decorazioni pittoriche come indice funzionale²²⁵, sia all'interno dei singoli ambienti, sia all'interno di un più complesso sistema di ambienti.

All'interno della casa romana è possibile individuare spazi statici, come i *cubicula*, i *triclinia*, le *exedrae*, gli *oeci*, le *diaetae*, e spazi dinamici, come le *fauces*, gli *atria*, gli *andrónes*, i *peristylia*, i criptoportici, le logge e le terrazze. La decorazione parietale e quella pavimentale hanno il ruolo, non secondario, di sottolineare o anche di dissimulare l'articolazione architettonica degli ambienti, mediante l'utilizzo di schemi decorativi che possano sottolinearne la funzione. Per gli spazi statici vengono utilizzati schemi decorativi a struttura ipotattica con una prospettiva centralizzata. Per gli spazi dinamici si tendeva ad adottare schemi paratattici, che tendono a scandire il passaggio e ad accompagnare lo sguardo del visitatore²²⁶.

Un altro ruolo molto importante giocato dalla decorazione dipinta è quello di connotare a livello culturale, sociale e psicologico l'attività principale cui l'ambiente è destinato, attraverso degli elementi figurati che ne qualificano in maniera sufficientemente chiara, o a volte anche pleonastica, la particolare funzione. Queste due funzioni possono essere adattate dal livello organizzativo di un singolo ambiente a quello ben più ampio di un complesso di ambienti suggerendo dei rapporti di identità o complementarità tra i vani o segnalando un percorso attraverso una serie di ambienti²²⁷.

Il problema della relazione tra spazio e decorazione è stata affrontata in tempi recenti anche da A. Wallace-Hadrill²²⁸, P. M. Allison²²⁹, S. T. A. M. Mols e M. C. Van Binnebeke²³⁰.

Wallace-Hadrill²³¹ ha preso le mosse dalla disamina critica dei risultati ai quali era giunto Maiuri nel suo monumentale studio su Ercolano²³². Maiuri infatti aveva classificato le abitazioni ercolanesi

²²³ Strocka 1975.

²²⁴ Scagliarini Corlàita 1974-1976.

²²⁵ Scagliarini Corlàita 1974-1976, p. 17.

²²⁶ Scagliarini Corlàita 1974-1976, pp. 18-21.

²²⁷ Scagliarini Corlàita 1974-1976, pp. 21-29.

²²⁸ Wallace-Hadrill 1988; 1994.

²²⁹ Allison 1992; 1993; 1994a; 1994b; 1997a; 1997b; 1999; 2001; 2004.

²³⁰ Van Binnebeke 1991; 1993.

in otto diverse categorie: case ad atrio di impianto signorile; case nello schema ad atrio appartenenti del ceto medio; grandi case signorili affacciate sulla marina; case a pianta non tradizionale; case del ceto medio con botteghe; case del ceto mercantile; case con più abitazioni; botteghe con abitazioni. Wallace-Hadrill ha sottolineato che la classificazione di Maiuri si basava su due preconcetti: il primo che le case con botteghe o officine fossero socialmente inferiori alle case con funzione esclusivamente residenziale; che le case con lo schema ad atrio tradizionale si trovano ad un livello superiore rispetto le case che non hanno uno sviluppo planimetrico non canonico.

Wallace-Hadrill ha approfondito anche la questione riguardante la struttura sociale della casa romana, che si organizza in una scala molto articolata di gradi di 'familiarità' o di 'intimità' con il *dominus*²³³. Nella definizione di questa gradazione di rapporti di familiarità con il *dominus* e quindi nella definizione degli spazi pubblici e degli spazi sentiti come privati all'interno della casa romana un ruolo di primo piano viene giocato dalle decorazioni pittoriche, che sono un chiaro indicatore di status²³⁴. Wallace-Hadrill sottolinea il fatto che la pittura, viene utilizzata, soprattutto in età repubblicana, per introdurre all'interno delle case quei modelli che erano tipici dell'architettura pubblica²³⁵. Il secondo stile in particolare più che essere 'illusionistico' è 'allusivo', evoca un mondo di architetture e di edifici posti idealmente fuori del contesto domestico. In età imperiale, con l'affermarsi del terzo e del quarto stile, le decorazioni divengono espressione di un mondo di valori e di piaceri privati²³⁶.

Anche il De Kind ha sottolineato che i criteri di distinzione di status delle case ercolanesi era basato su un metro di giudizio abbastanza soggettivo; soprattutto egli sottolinea che il criterio di considerare l'atrio con stanze su entrambi i lati come il modello di riferimento, relegando in una posizione subalterna tutte quelle case che non rientrano in questa tipologia, appare come un criterio arbitrario²³⁷.

Più critica la posizione della Allison, la quale in numerosi contributi ha richiamato l'attenzione sulle numerose difficoltà che insidiano ogni analisi funzionalistica delle pitture e più in generale della casa romana. La studiosa ha ripetutamente sostenuto che l'adozione della terminologia tradizionale, basata sull'interpretazione delle fonti antiche è troppo meccanica e spesso può rivelarsi una forzatura²³⁸. Del resto E. W. Leach sta conducendo da alcuni anni una revisione critica della

²³¹ Wallace-Hadrill 1991, pp. 253-254.

²³² Maiuri 1958.

²³³ Wallace-Hadrill 1988, pp. 58-59; Id. 1994, pp. 17, ss.

²³⁴ Wallace-Hadrill 1994, cap. 7.

²³⁵ Wallace-Hadrill 1994, cap. 2, in particolare pp. 17-28.

²³⁶ Su questi aspetti si vedano anche le osservazioni di Zevi 1964, pp. 52-55; Bragantini-Parise Badoni 1984; Bragantini 1995.

²³⁷ De Kind 1992; 1998.

²³⁸ Allison 1992a; 1993; 2004.

corrispondenza tra la nomenclatura fornitaci dalle fonti latine e l'effettiva funzione degli ambienti²³⁹.

Allo stesso modo l'uso della decorazione per interpretare la funzione degli ambienti può essere fuorviante e soggettivo: «The use of iconography of wall-paintings to establish room function in a domestic context would seem a fairly subjective approach»²⁴⁰. In particolare la studiosa ha concentrato la sua attenzione sull'analisi dei contesti di rinvenimento allo scopo di precisare la funzione degli ambienti²⁴¹. Nel suo ultimo libro giunge a formulare una nuova 'Textual nomenclature for spaces'²⁴², ribadendo che «only in combination with a full assessment of the relationships among the structural, decorative, and contents remains on Pompeian domestic spaces – for the information that this materiale can provide regarding the activities that took place in these spaces – is it appropriate to investigate written sources for perspectives they may provide concerning interpretations of domestic behavior in Pompeian houses»²⁴³.

La Allison ha ragione ha porsì e a porre dei dubbi, soprattutto muovendosi nel campo insidioso *de metodo condenda*. Tuttavia non si può negare la validità degli approcci precedentemente utilizzati, tacciandoli di soggettività e scarsa attendibilità, senza poi fornire un valido percorso alternativo. Lo studio stesso dei contesti di rinvenimento è ostacolato nelle città dell'area vesuviana dagli effetti di disturbo causati dai terremoti che hanno preceduto l'eruzione del 79 d.C. e soprattutto dai ripetuti rientri nelle case effettuati dai cacciatori di oggetti che a più riprese ed in varie epoche hanno effettuato incontrollati scavi di recupero o di saccheggio²⁴⁴.

Infine non andrebbe sottovalutato un altro fattore molto importante e cioè che esiste una evidentissima continuità dall'antichità sino ai giorni nostri nell'organizzazione e nella strutturazione degli spazi nell'ambito di quelle che sono le testimonianze del vivere e dell'abitare ai piedi del Vesuvio²⁴⁵.

M. C. Van Binnebeke, che si è occupata in maniera particolare di Ercolano, ha distinto tra diverse categorie funzionali di edifici: edifici che hanno un'esclusiva funzione residenziale; edifici che svolgono una funzione economica; edifici che uniscono funzioni residenziali ed economiche²⁴⁶.

²³⁹ Leach 1993; 1997; 2004, cap. 1.

²⁴⁰ Allison 1993, p. 2.

²⁴¹ Allison 1992a; 1992b 1993; 1994a; 1994b; 1995a; 1995b; 1997a; 1997b; 1999; 2001; 2002; 2004.

²⁴² Allison 1994, cap. 7.

²⁴³ Allison 2004, p. 163.

²⁴⁴ La stessa Allison discute questi problemi nel capitolo 8 del suo libro.

²⁴⁵ Proprio questa continuità con il passato nel modo di vivere – senza per questo voler sovrapporre criteri di giudizio e mentalità moderni a quelli del passato – rende più evidente ed immediata la percezione dell'uso e della funzione di certi spazi all'interno delle case romane perché quegli stessi spazi, concepiti nella stessa maniera hanno continuato a vivere in un certo tipo di architettura rurale nei paesi del comprensorio vesuviano. Su questi aspetti cfr. Adam 1988, *passim*; Casali di ieri casali di oggi 2000.

²⁴⁶ Van Binnebeke 1991, pp. 136-139.

Nella prima categoria, e nella parte domestica della terza, la studiosa riprende la distinzione vitruviana in ambienti privati (*cubicula*, *triclinia*, *oeci*), ambienti pubblici (*fauces*, *atria*) e ambienti di servizio (*andrones* e scale).

La Van Binnebeke considera come criteri utili per chiarire il rapporto tra decorazione e funzione degli ambienti il ruolo svolto dagli elementi decorativi ed il ruolo dei colori in rapporto all'accessibilità delle stanze²⁴⁷. Secondo la studiosa il concetto di 'funzione' contiene due diverse idee: «One relates the specific function – *tablinum*, *triclinium* – the other relates to the overall functioning of the house as an ensemble of rooms. In this second case wall decoration plays a major part in indicating the accessibility of the rooms»²⁴⁸.

La Van Binnebeke ha analizzato in particolare la Casa Sannitica chiedendosi se le decorazioni riflettano o sottolineino un diverso uso degli spazi all'interno della casa e per fare ciò ha utilizzato i criteri sopra citati. Nella Casa Sannitica tutti gli ambienti al piano terra conservano quasi integralmente le proprie decorazioni. Gli ambienti (2) e (3) hanno una semplice decorazione a pannelli; il cubicolo (1) ed il tablino (4) presentano delle raffinate decorazioni monocrome rispettivamente a fondo verde e rosso; l'atrio a una decorazione a fondo monocromo nero, con esili architetture in prospettiva; infine l'ambiente (5) ha lo zoccolo rosso, la zona mediana celeste e il registro superiore a fondo bianco. Il cubicolo (1) e il tablino (4) hanno schemi molto simili, anche se il tablino esibisce una complessa *scaenae frons* nel registro superiore; tuttavia secondo la studiosa la decorazione del cubicolo (2) «stresses the importance of the room». L'ambiente (2), che dovrebbe essere uno degli ambienti più rappresentativi della casa, forse il triclinio, ha una decorazione troppo povera. Analizzando l'uso dei colori, la complessità degli schemi decorativi e la possibile funzione degli ambienti la Van Binnebeke non riesce a riconoscere una gerarchia tra i vari ambienti della casa: «So in the Casa Sannitica the hierarchy of accessibility remains obscure». La posizione della Van Binnebeke dimostra quanto a volte questo tipo di approcci possano risultare infruttuosi e dispersivi.

Molto acute sono le osservazioni di S. T. A. M. Mols formulate a margine del suo studio sul mobilio ligneo all'interno delle case pompeiane ed ercolanesi in particolare. Mols ha sottolineato che per una città come Ercolano non si può rimarcare la centralità del modello – spesso considerato canonico – della casa ad atrio o della casa ad atrio e peristilio. Numerose sono le tipologie abitative che si riscontrano ad Ercolano e quella della casa ad atrio è soltanto una delle tante possibilità architettoniche che si offrivano. Secondo Mols un ruolo di primo piano nelle scelte progettuali è stato giocato dalle scelte individuali dei committenti. Sono esemplari le case dell'Atrio a mosaico e dei Cervi, dove i proprietari pur avendo a loro disposizione un'area molto grande, hanno scelto

²⁴⁷ Van Binnebeke 1993, p. 18.

²⁴⁸ *Ibidem*.

volutamente di sacrificare il settore dell'atrio, che soprattutto nella Casa dei Cervi si riduce ad un mero ambiente di disimpegno, a vantaggio del settore del giardino interno e dei saloni che si aprono tutt'intorno ad esso²⁴⁹.

Mols sottolinea che è difficile operare delle distinzioni nette all'interno delle case più piccole o che presentano una associazione di finzioni residenziali e funzioni commerciali o produttive. In questo caso non si possono applicare quelle categorie che evidenziava anche Wallace-Hadrill sul diverso grado di 'familiarità' riscontrabile all'interno della casa, perché quelle categorie si applicano alle case dei membri dell'*elite* cittadina²⁵⁰. In questi casi sono proprio le categorie individuate dalla Scagliarini Corlàita, ovvero la presenza all'interno della casa di spazi dinamici e spazi statici, che aiutano a comprendere l'uso che degli ambienti si faceva e dunque si può ricostruire la struttura delle case di Ercolano.

Basandosi in particolare sullo studio del mobilio, Mols ha chiarito in molti casi la reale funzione di certe stanze ed ha precisato la pluralità di attività che vi si svolgevano. Solo per citare alcuni esempi si possono ricordare il ricorrere, in molte case, dei *biclinia* al posto dei *triclinia* (ad Ercolano è attestato solo in un caso nel *triclinum* 11 della Casa dell'Atrio Corinzio). Tuttavia i *biclinia* non necessariamente erano usate nelle sale da pranzo, ma potevano trovarsi anche nelle camere da letto, che quindi si caratterizzavano per la presenza di un letto doppio, come avviene nella Casa a Graticcio. In altri casi la presenza di altri oggetti aiuta a precisare le diverse attività che in una stessa stanza si potevano svolgere. Nella Casa del Sacello di Legno il larario di legno era costruito su di un mobile utilizzato per conservare degli oggetti. In altri casi si sono trovate delle ceste contenenti delle tavolette cerate, il che dimostrerebbe che i letti venivano utilizzati non soltanto per dormire, ma anche per leggere e per studiare.

Mols in ogni caso sottolinea che lo studio dei mobili non fornisce molte indicazioni sullo status dei proprietari, anche perché la maggior parte dei mobili era collocata negli ambienti privati della casa e dunque non veniva esibita, come invece si faceva per le mense e le *trapezae* di marmo o per i tavoli di bronzo. Un ultimo dato sul quale Mols pone l'attenzione consiste nel fatto che il mobilio da solo non può sempre chiarire la funzione dell'ambiente, ma c'è bisogno di valutare anche gli oggetti rinvenuti intorno ad esso all'interno delle varie stanze²⁵¹.

Dall'analisi dei vari approcci sopra proposti si evince molto chiaramente che un'analisi delle relazioni funzionali che si possono rintracciare nella casa romana non possono essere unilaterali e parziali, ma c'è bisogno di considerare la casa nella sua interezza, ponendo l'attenzione all'architettura, all'arredo, alla decorazione e agli oggetti in essa conservata.

²⁴⁹ Mols 1999, p. 122.

²⁵⁰ Cfr. anche Coarelli 1989.

²⁵¹ Mols 1999, p. 139.

In questa sezione vengono discussi alcuni esempi di case ercolanesi che esemplificano bene le diverse soluzioni attestate nell'organizzazione decorativa degli spazi in rapporto alla funzione degli ambienti e delle relazioni gerarchiche tra i vari ambienti secondo i criteri generali delineati dalla Scagliarini Corlàita.

Dal punto di vista dell'articolazione planimetrica ad Ercolano vanno distinte diverse tipologie abitative che comprendono le case di impianto tradizionale – ad atrio o ad atrio e peristilio – che si concentrano soprattutto nel settore centrale della città; le grandi case panoramiche che sfruttano il fronte mare della città e che presentano un'estrema variabilità delle soluzioni planimetriche. Tra le due tipologie sopra menzionate esiste tutta una serie di gradazioni nell'impianto planimetrico e nelle soluzioni decorative.

Tra le case di impianto tradizionale si annoverano innanzitutto quelle affacciate sul *Decumanus Maximus* e lungo il fronte del tratto superiore dei *Cardines* III e IV. La Casa del Bicentenario mostra una estrema coerenza nell'organizzazione decorativa degli ambienti in rapporto alla loro funzione. Le *fauces* presentano una forma stretta e allungata, anche a causa della presenza delle ampie botteghe lungo il fronte della casa che si affacciano sull'importante asse del *Decumanus Maximus*. La decorazione pittorica, molto semplice e allo stesso tempo elegante, presenta tre colori di fondo, il nero per lo zoccolo e la zona mediana, il rosa – colore piuttosto raro – per il fregio ed il rosso per il registro superiore. La presenza stessa del fregio, elemento opzionale, usato in genere negli ambienti più importanti o rappresentativi della casa è un prezioso indice dello status del proprietario, che sin dall'ingresso della casa esibisce degli schemi decorativi di un certo rilievo. Lo schema decorativo ha una struttura paratattica, proprio perché il visitatore deve passare verso l'atrio e dunque anche visivamente non può essere distratto otticamente dalla presenza di elementi figurati. Il pavimento, con un tappeto in *tessellatum* con ornato regolare di tessere bianche disposte in ordito obliquo, ha la stessa ornamentazione del pavimento dell'atrio.

La decorazione dell'atrio e quella delle *alae* formano un complesso unitario. Le pareti dell'atrio sono interrotte dai vani di comunicazione le botteghe affacciate sulla strada e con i cubicula che si aprono sui lati lunghi. La decorazione pittorica non tiene conto di questi condizionamenti presenta uno schema che prevede ampi pannelli a fondo viola, racchiusi da bordi di tappeto, separati da scorci architettonici raffigurati in una prospettiva convergente verso il tablino, che rappresenta il punto focale nell'organizzazione gerarchica degli spazi di questo settore della casa. Nel corso del I secolo d.C., dal momento che uno degli ambienti sul lato meridionale dell'atrio venne ceduto alla bottega V, 17, il vano murato fu decorato con una finta porta per non perdere il rapporto di simmetria con l'ambiente aperto sull'opposto lato dell'atrio. Al di sopra della zona mediana corre un fregio a fondo rosso, che quindi si pone in continuità con il fregio delle *fauces*. Esso serve a dare

maggiore slancio al registro superiore, a fondo bianco, con una serie di padiglioni collegati da bordi di tappeto e ghirlande tese.

La decorazione delle *alae* è molto interessante. Da un lato essa si pone significativamente in assonanza con quella dell'atrio e prevede lo stesso tipo di pannelli a fondo viola ornati dagli stessi bordi di tappeto. Gli scorci architettonici che separano i pannelli hanno una prospettiva apparentemente asimmetrica, se sono visti nello sviluppo del sistema decorativo della singola parete; in realtà essi sono rivolti verso l'atrio e dunque le pareti delle *alae* si fronteggiavano idealmente e la simmetria degli scorci architettonici veniva recuperata nella visione generale delle due *alae*. Oltre a recuperare il rapporto generale con l'intero settore atrienne la decorazione delle *alae* doveva adattarsi alla specifica funzione di queste stanze, utilizzate per collocarvi dei grandi armadi a muro che giungevano quasi all'altezza della zona mediana. Come si vede bene nell'ala (6) lo zoccolo e la zona mediana hanno uno schema bipartito. Il registro superiore, invece, da un lato riprende lo schema bipartito del settore anteriore della parete; dall'altro si prolunga al di sopra dell'armadio recuperando l'unitarietà del sistema decorativo dell'intera parete. I dettagli della decorazione del registro superiore, poi, sono identici a quelli del registro superiore dell'*andron* (16) che fiancheggia il *tablinum*. Entrambi, del resto, sono la versione semplificata del registro superiore dell'atrio. L'intera decorazione di questo settore della casa conduceva lo sguardo del visitatore verso il *tablinum*, che era sicuramente la stanza più importante della casa ed era quella che, al momento dell'eruzione del 79 d.C. esibiva gli apparati decorativi più antichi. Le pareti, infatti, erano state decorate in età neroniana, poco prima del terremoto del 62 d.C. Il quadro mitologico della parete nord ne portava ancora chiari i segni, nella ferita che ne aveva sfigurato la parte bassa. Il *tablinum* esibisce anche il pavimento più ricco dell'intera casa: un tappeto in *tessellatum* a fondo bianco con al centro un *emblema* in *opus sectile* a modulo quadrato, tra due lastre rettangolari di breccia africana, al centro del quale è inserito un tondo con rettangoli, esagoni e triangoli²⁵². La soglia del *tablinum* rivolta verso l'atrio propone un motivo ad archetti incrociati con foglie pendule, che richiama il motivo fitomorfo della soglia delle *fauces*, mentre gli elementi geometrici

Gli altri ambienti che si aprono intorno all'atrio presentano degli schemi decorativi propri, tuttavia sono evidenti i richiami alla decorazione del settore dell'atrio soprattutto nella scelta dei dettagli ornamentali²⁵³.

Nella Casa dell'Apollo Citaredo, che confina a nord con quella del Bicentenario ed in origine ne costituiva l'atrio secondario, si nota lo stesso tipo di gerarchia funzionale degli ambienti. Le *fauces*

²⁵² Maiuri 1958, 230; de Vos – de Vos 1982, p. 288; Guidobaldi 1985, p. 213, 221; Guidobaldi-Olevano-Trucchi 1994, pp. 68-69, p. 67 fig. 12 ; Guidobaldi-Olevano 1998, p. 237, tav. 16.3. Non sono d'accordo sulla cronologia post 62 d.C. del pavimento fornita da Guidobaldi.

²⁵³ Si veda in particolare la decorazione dell'*oecus* (9).

esibiscono una semplice decorazione a pannelli rossi, riquadrati da ampie fasce nere con motivi floreali. Soltanto il registro superiore presenta una struttura simmetrica, con un *pinax* centrale con scema di caccia sostenuto da un candelabro vegetale. La decorazione dell'atrio ha una struttura paratattica, con una serie di pannelli a fondo bianco, racchiusi da bordi di tappeto e separati da pilastri, tra i quali pendono ghirlande a festone, sulle quali poggiano dei pavoni. Ai pilastri che separano i pannelli sono appesi dei *pinakes* con nature morte, un tema che evidentemente rimanda alle attività conviviali che potevano aver luogo nel grande *tablinum* che si apre al centro della parete di fondo dell'atrio²⁵⁴. Il pavimento di questo ambiente, infatti, è costituito da un ricco commesso in *opus sectile* con formelle quadrate con motivo a tre quadrati disposti uno dentro l'altro ed *emblema* centrale con motivo complesso a cerchio e quattro pelte entro un quadrato²⁵⁵. Il tappeto in *opus sectile* è racchiuso da una ricca cornice in *tessellatum* con girali nascenti da cespi di acanto posti all'incirca nel mezzo di ciascun lato. Dall'articolazione della cornice in *tessellatum* pare che tutt'intorno al tappeto in *opus sectile* potessero essere collocati dei letti, forse per un *triclinium* o per un *biclinium*. Che la stanza potesse svolgere questa funzione è confermato anche dalla presenza dell'*emblema* centrale a motivo complesso. Nel suo insieme l'organizzazione del pavimento di questa stanza ricorda alcuni esempi pompeiani, come il *biclinium* (17) della casa dell'efebo e l'*oecus* (7) della Casa del Centenario.

Un esempio di organizzazione degli spazi analogo si riscontra nella Casa Sannitica. Originariamente questa abitazione comprendeva anche il settore dell'*Insula V* attualmente occupato dalla Casa del Gran Portale, dove verosimilmente doveva svilupparsi un peristilio²⁵⁶. Nella casa si osserva la compresenza di testimonianze pittoriche appartenenti a varie epoche. Le *fauces* e l'atrio conservano ancora la pavimentazione in cocciopesto di età repubblicana e resti consistenti dell'originaria decorazione parietale in I stile²⁵⁷. Le *fauces* in particolare esibiscono una pavimentazione con motivo a squame, che si adatta particolarmente, per la ripetitività del motivo ad un ambiente di passaggio. Allo stesso modo le pareti esibiscono una sequenza di ortostati e filari di bugne policrome che conferiscono un senso di movimento alle pareti della stanza. Le lesene angolari, sormontate da eleganti capitelli a sofà, fungono da elemento di collegamento con la decorazione dell'atrio. Questa è stata quasi completamente rifatta, ad eccezione del registro superiore che esibisce l'originario finto loggiato in I stile, che circonda su tre lati le pareti dell'atrio e che a sud dà vita ad una vera e propria loggia colonnata. I campi tra gli intercolumni vennero ridipinti in IV stile a fondo nero dopo il terremoto del 62 d.C. Sicuramente la decorazione delle

²⁵⁴ Del resto la presenza di nature morte nell'atrio non è inconsueta: si ritrovano per esempio nell'atrio della Casa di Paquius Proculus a Pompei.

²⁵⁵ Guidobaldi-Olevano-Trucchi 1994, pp. 67-68, fig. 7.

²⁵⁶ Maiuri 1958, p. 377.

²⁵⁷ Scagliarini Corlàita 1974-1976, pp. 19-20, fig. 25, p. 28.

fauces preludeva a quella ben più imponente dell'atrio. Questa doveva avere uno schema molto simile a quello dell'atrio principale della Casa del Fauno, che in origine esibiva anch'esso una finta loggia, o allo schema dell'atrio (C) della Casa di C. Iulius Polybius²⁵⁸. Sul lato meridionale dell'atrio si apre un ampio salone che, dall'ornato della sua pavimentazione in cocciopesto, sembrerebbe essere stato un grande *biclinium*²⁵⁹ originariamente aperto verso il giardino. Nell'ultima fase, ceduto ormai l'area del giardino alla casa del Gran Portale, l'ingresso dell'*oecus* tricliniare venne ruotato di 180° ed aperto sull'atrio. In effetti il Maiuri identificò questo ambiente come il *tablinum* della casa, mentre propose di identificare come triclinum la stanza che si apre ad est delle *fauces*. In realtà già la Van Binnebeke ha sottolineato che la decorazione del cosiddetto *tablinum* è molto preziosa e sicuramente questa sala doveva essere l'ambiente più rappresentativo della casa. Se si osserva la decorazione dell'atrio balza subito agli occhi la presenza dei due tondi con nature morte esibenti degli uccelli appesi per mezzo di cordicelle, che inquadrano la grande finestra del *tablinum*. Ancora una volta, quindi, lungo le pareti dell'atrio vengono esibiti dei temi che in qualche modo si riconnettono alle attività svolte nella sala principale che si apre verso di esso.

Quelle case che hanno conservato intatti nel tempo gli apparati decorativi originari sono quelle che appaiono più decodificabili, perché si può meglio apprezzare la coerenza generale del programma decorativo della casa in rapporto alle diverse funzioni degli ambienti. La Casa dell'Erma di Bronzo conserva quasi in tutti gli ambienti le sue originarie decorazioni in III stile; soltanto nelle *fauces* (1) e nel cubicolo (3) le decorazioni furono rinnovate. Le *fauces*, nonostante il rifacimento della decorazione, fanno sistema con l'atrio. Sulle pareti ricorrono degli ampi pannelli rettangolari a fondo nero o viola, sui quali si imposta una zona superiore a fondo bianco con una serie di bugne imitanti un rivestimento in opus quadratum. Questa soluzione è molto diffusa negli ingressi e nei vani di passaggio delle case. Decorazioni simili si ritrovano nelle *fauces* della Casa di Paquius Proculus, della Casa di M. Fabius Amandio e della Casa del Principe di Napoli a Pompei. Anche la decorazione dell'atrio, ad ampi pannelli sormontati da un fregio con fila di fiorellini a quattro petali, si adatta bene alla funzione di ambiente di smistamento giocata dall'atrio. Essa ricorda molto, anche stilisticamente, quella dell'atrio della Casa delle Nozze d'Argento a Pompei. Il *tablinum* (4) presenta una grande finestra sulla parete di fondo ed esibisce sulle pareti laterali una decorazione a schema centralizzato, con un'ampia edicola fiancheggiata da una coppia di pannelli rossi. Questo schema a struttura centralizzata viene ripetuto, con le opportune varianti, anche nel grande *oecus* tricliniare

²⁵⁸ Leach 1993.

²⁵⁹ Il pavimento infatti esibisce, nell'angolo sud-est un grande rosone inscritto in un quadrato con quattro palmette e delfini guizzanti negli angoli, ed ampia cornice esterna con motivo a meandro geometrico. Sui lati ovest e nord si conservano due tappeti rettangolari ornati da motivi a rete di rombi allungati e rete di rombi con motivi geometrici (croci, svastiche, chevrons, quadratini triangoli etc.).

(8) e nel piccolo cubicolo (3), decorato in IV stile. Paradossalmente uno degli ambienti più interessanti della casa è l'*andron* (6). La zona mediana, che si imposta su di uno zoccolo a fondo bianco, esibisce degli ampi pannelli in rosso porfido, separati da una serie di esili candelabri metallici che si prolungano nel campo del registro superiore. Lo schema del registro superiore è quello più interessante. Esso, infatti, non ha né una vera e propria struttura simmetrica, né una struttura paratattica, ma ha una gerarchizzazione degli elementi decorativi in rapporto con gli ambienti che esso collega. In corrispondenza del vano di comunicazione con l'atrio sono dipinti due tripodi posti dinanzi ad una balaustra. Essi sono chiaramente visibili anche dall'atrio ed è significativo che non siano stati ripetuti all'estremità opposta del corridoio, pur essendoci tutto lo spazio per reduplicarli. Il passaggio verso l'atrio dunque era sentito come particolarmente importante e dunque era scandito dalla presenza dei due tripodi.

Lo schema del registro superiore prevede poi i prolungamenti dei candelabri che separano i pannelli della zona mediana alternati a dei *pinakes* paesaggistici posti su dei piastrini. Questi sembrano riconnettersi più direttamente alla funzione di ambiente di passaggio del corridoio e dunque presentano una scansione paratattica, interrotta però nel settore settentrionale dalla raffigurazione di un leggero padiglione in prospettiva. La raffigurazione del padiglione in realtà trova la sua ragion d'essere all'interno dello schema generale, perché mentre la scansione paratattica della zona mediana suggerisce la continuità visiva nell'azione dell'attraversare il corridoio il padiglione del registro superiore, invita a fermarsi in corrispondenza del vano di accesso all'*oecus* (7).

Dunque anche all'interno di un vano di passaggio la decorazione può indicare la presenza dei vari ambienti e può anche suggerire i rapporti gerarchici esistenti tra i vari ambienti.

Nella Casa del Tramezzo di legno, la cui decorazione, tutta di alto livello, è stata eseguita in età claudia, si vede molto bene questa tendenza a diversificare gli schemi decorativi per suggerire diversi i tipi di relazioni semantiche tra gli ambienti. Nelle *fauces* (19) e nell'atrio (20), accomunati anche dall'adozione di uno stesso tipo di pavimento, si osservano schemi paratattici a pannelli monocromi per la zona mediana, che si adattano quindi alle funzioni di passaggio-smistamento. Nell'atrio in particolare, la presenza dei vani delle porte di accesso agli ambienti affacciati sui lati lunghi è stata sottolineata dipingendo dei timpani al di sopra degli architravi delle porte²⁶⁰.

²⁶⁰ Quando uno degli ambienti posti sul lato orientale verrà ceduto alla bottega aperta sul *decumanus inferior*, in corrispondenza del vano murato verrà dipinta una finta porta per conservare la simmetria con la parete occidentale dell'atrio. Per caso analoghi nella stessa Ercolano si vedano la finta porta dipinta sulla parete sud dell'atrio della Casa del Bicentenario e le finte porte costituite dai battenti originari lasciati nel vano murato degli ambienti posti sul lato est dell'atrio della Casa del Salone Nero. A Pompei si conserva un'ampia casistica di questo tipo di accorgimenti. Si va dalla finta porta di II stile dipinta nell'atrio (C) della Casa di C. Iulius Polybius e dell'atrio (2) della Casa degli Scienziati, ai battenti di porta veri lasciati in corrispondenza dei vani murati nell'atrio della Villa dei Misteri e nell'atrio (b) della Casa di Sextus Pompeius Axiochus, alla finta porta dipinta nel cubicolo (27) della Casa del Bracciale d'Oro.

Il registro superiore esibisce in entrambi gli ambienti uno schema simmetrico, che in qualche modo ritorna in tutti i principali ambienti della casa²⁶¹.

All'interno dell'atrio si vengono a creare delle relazioni gerarchiche tra i diversi ambienti. I cubicula (3) e (4) sono omologhi anche dal punto di vista della gerarchia interna tra le stanze e presentano delle decorazioni molto semplici ed eleganti, basate sull'utilizzo gli stessi colori di base e su schemi decorativi diversi nell'impostazione generale, ma molto simili nella scelta degli ornamenti. Molto più ricca, invece appare la decorazione del *cubiculum* (2), che è anche distinto in *procoeton* e alcova, per il quale sono stati elaborati degli schemi più complessi ed in un certo qual modo più avanzati, con soluzioni decorative molto più vicine al linguaggio formale del IV stile.

Un sistema di ambienti è quello *atrium-ala-tablinum*, tra i quali esistono dei sottili richiami. Il tablinum si distingueva nell'atrio anche per la presenza del tramezzo di legno, che solo in parte ne precludeva la vista a chi si fosse trovato nell'atrio. Il tablino infatti presenta un'ampia ed alta apertura verso l'atrio, coronata da un fregio con riquadri con amazzonomachie e tondi (o clipei) con amorini, racchiusi da eleganti fasce a grottesca. Sicuramente, quindi, il tablino assumeva una notevole preminenza, almeno otticamente, nell'articolazione spaziale e decorativa del settore dell'atrio. Esso inoltre presenta un'ampia apertura verso il giardino. Che dunque veniva messo in diretto collegamento con il tablino ed otticamente con l'atrio. Le pareti lunghe del *tablinum* esibiscono una decorazione con zoccolo a fondo rosso e zona mediana a fondo nero, a schema centralizzato, che prevede un'alta edicola centrale, che si prolunga anche nel campo del registro superiore, fiancheggiata da stretti pannelli sormontati da un fregio con animali affrontati ai lati di conchiglie. Il registro superiore presenta delle delicate architetture in prospettiva simmetrica.

La decorazione delle *alae*, da un lato si riconnette a quella dell'atrio, dall'altra al sistema utilizzato per il *tablinum*. La zona mediana presenta delle ampie campiture monocrome rosse, separate da fasce a fondo nero con motivo a grottesca. La zona mediana è sormontata da un fregio continuo, a fondo nero, con coppie di uccelli affrontati ai lati di conchiglie. Il registro superiore, a fondo bianco, presenta leggeri padiglioni in prospettiva simmetrica, molto simili a quelli dipinti nel registro superiore del *tablinum*²⁶². Alcuni dettagli consentono di costituiscono dei richiami tra le decorazioni dei vari ambienti. Nel registro superiore dell'atrio (20) compaiono delle maschere entro cassette per srotolare i papiri²⁶³; il motivo ritorna anche nelle fasce a grottesca che separano i pannelli della zona mediana dell'*ala* (5); nel tablino (7) le maschere compaiono come soggetto dei *pinakes* dipinti al centro dell'edicola della zona mediana.

²⁶¹ Ala (5), *cubicula* (3) e (4), *triclinium* (6), *oecus* (9).

²⁶² Ampie porzioni del registro superiore furono staccate durante gli scavi settecenteschi e sono state recentemente ricostruite graficamente dalla Allroggen-Bedel. Cfr. Allroggen-Bedel 1991, pp. 38-39, figg. 2-3.

²⁶³ Sul genere cfr. Knauer 1993, in particolare pp. 18-28.

Il fregio con uccelli e animali affrontati ai lati di conchiglie si ritrova nell'ala (5), nel tablino (7) e significativamente nel portico settentrionale del peristilio, dove si ritrova anche la stessa concezione nell'articolazione del registro superiore. Appare evidente dunque che le officine pittoriche erano in grado di modulare i diversi elementi del proprio repertorio ornamentale per creare delle sottili interrelazioni semantiche e gerarchiche tra i vari ambienti della casa. Tutto sommato i dettagli della decorazione non dovevano necessariamente suggerire la funzione degli ambienti, anche perché quest'ultima doveva essere ben chiara a chi viveva o frequentava la casa, tuttavia si dovevano suggerire i rapporti di importanza tra i vari ambienti.

Questo tipo di dinamica appare molto ben esemplificata nelle grandi case a terrazza affacciate sulla marina. Qui appare molto più evidente quell'organizzazione per nuclei o per gruppi di ambienti sulla quale la Scagliarini Corlàita ha ampiamente soffermato la propria attenzione²⁶⁴. Le dinamiche dell'organizzazione architettonico-decorativa illustrate per la Casa dei Cervi e per la Casa dell'Atrio a Mosaico trovano ulteriore esemplificazione nelle altre grandi case panoramiche ercolanesi. Il sistema di ambienti più ampiamente esemplificato è quello *oecus-cubiculum* o *oecus-cubacula*.

Nella Casa di Argo il settore orientale del porticato presenta un'articolazione che ricorda molto quella del settore orientale della Casa dei Cervi. Al centro del portico est, un protiro inquadra l'accesso al grande salone (4), che era la sala più importante di questo settore della casa, con un prezioso pavimento in opus sectile e ricche decorazioni in IV stile. Esso era fiancheggiato a sud da un piccolo *oecus* finestrato (3), con una elegante decorazione in IV stile a fondo monocromo rosso. A nord, separato dal salone principale (4) per mezzo di un piccolo corridoio che conduce ad un ambiente di servizio, si apre un secondo *oecus* finestrato (6). Il braccio orientale del triportico che circonda il giardino acquista una maggiore importanza rispetto ai bracci nord e sud, grazie ai pilastri angolari terminanti in semicolonne dal fusto rudentato. Inoltre tutto questo settore aveva un ingresso aperto sul cardo III e disimpegnato da piccolo ambiente (1), che ha in questa casa la stessa funzione dell'atriolo (24) della Casa dei Cervi. È un vero rammarico che la decorazione pittorica di tutto questo settore sia andata in gran parte perduta a causa delle esplorazioni settecentesche prima e poi dello scavo a cielo aperto condotto nel XIX secolo. La presenza dell'*oecus* (3) a fondo monocromo rosso e le tracce del ricco pavimento in *opus sectile* del triclinio (4) ancora una volta richiama l'allestimento decorativo delle sale (5) e (7) e delle sale (15) (16) e (17) della Casa dei Cervi.

Tralasciando i due complessi della Casa dell'Atrio a Mosaico e della Casa dei Cervi, per i quali la Scagliarini Corlàita ha evidenziato le caratteristiche principali dei rapporti funzionali tra spazio e decorazione, sono le abitazioni poste nell'angolo sud occidentale della città che mostrano delle soluzioni molto interessanti. Queste case infatti sono orientate su più fronti e dunque moltiplicano

²⁶⁴ Scagliarini Corlàita 1974-1976, pp. 21-29.

gli assi visuali sui quali si incardinano i vari settori dell'edificio. Nella Casa della Gemma si riconoscono due settori principali: quello dell'atrio e quello degli ambienti residenziali affacciati sulla terrazza rivolta verso la marina. Le *fauces* (17) immettono in un atrio (19) di tipo tuscanico, con le pareti lunghe scandite da una serie di pilastri che dovevano verosimilmente fungere da appoggio per le *trabes traiectae* che sostenevano del tetto. La parete di fondo dell'atrio, invece, si apre in una fronte distila con due colonne di ordine tuscanico inquadrare da pilastri, affacciata su di un loggiato (16) a sua volta affacciato su un giardino pensile (15-P).

Le *fauces* (17) presentano un pavimento in *tessellatum* a fondo nero con un ornato di tessere bianche in ordito sparso ed inserzioni di lastre di marmo. Questo pavimento richiama la pavimentazione dell'atrio (19), che presenta un pavimento in *opus tessellatum* a fondo nero con ornato regolare di tessere bianche disposte in ordito obliquo e lastrine di marmi policromi di forma quadrangolare o triangolare inserite ogni due filari di tessere. Tale pavimentazione prosegue nella loggia con il solo ornato di tessere bianche. Anche la decorazione pittorica è molto significativa. Nelle fauces le pareti prevedono un'alta zoccolatura a fondo rosso ed una parte superiore a fondo nero. L'alta zoccolatura prosegue anche lungo le pareti dell'atrio. Qui la zona mediana presenta delle ampie campiture a fondo nero, inquadrare da scorci architettonici su fondo rosso ed ornati da candelabri floreali, con al centro delle figure librate in volo. Questo schema viene ripetuto con piccole varianti anche sulla parete orientale della loggia (16).

Dall'analisi degli apparati decorativi appare evidente che la concezione degli spazi nel sistema di ambienti *fauces-atrium-loggiato* è concepito come un insieme omogeneo e coerente. Ovviamente all'interno di questo sistema l'atrio gioca un ruolo di primo piano, anche in considerazione del fatto che non vi sono molti ambienti di rappresentanza in questo settore della casa. Le uniche stanze con funzioni residenziali sono il cubicolo (3), con pavimento a mosaico e pareti ornate da pitture a campi gialli e rossi²⁶⁵ e la sala (5), con tutta probabilità un triclinio, a giudicare dalla presenza al centro della stanza di un *emblema* in *opus sectile* policromo.

Gli ambienti che si affacciano sulla terrazza presentano un orientamento pressoché ortogonale al settore dell'atrio, anche se leggermente obliquo. I due settori sono collegati per mezzo del corridoio (13), e dell'anticamera (14-m). in questo settore si ripropone la stessa organizzazione degli spazi che si osserva sul lato sud del criptoportico della Casa dell'atrio a Mosaico, con la grande esedra (9) posta tra i quattro cubicula (6), (7), (10), (11). Qui al centro di questo settore si trova un grande *oecus* tricliniare (6), fiancheggiato da due coppie di *cubicula*²⁶⁶. Purtroppo molto poco ci rimane della decorazione pittorica di questi ambienti, che a giudicare da quanto resta era tutta in un IV stile di buon livello. Nell'*oecus* tricliniare (6) si conserva invece un grande *emblema* in *tessellatum* con

²⁶⁵ Maiuri 1958, p. 328.

²⁶⁶ Maiuri li considerava cubicula con anticamera. Cfr. Maiuri 1958, pp. 329-330.

una serie di riquadri ornati da complessi motivi geometrici e fitomorfi. Al centro è raffigurato un rosone con motivo a triangoli concentrici inscritto in un quadrato con una coppia di *schyphi* e due cespi di acanto negli angoli. Questo salone è sicuramente la sala principale di questo secondo nucleo di ambienti: esso si affaccia direttamente sulla loggia (24), due porte lo collegano rispettivamente all'anticamera (14-m) e al cubicolo (7). Presenta inoltre due finestre, la prima affacciata su di un giardino interno (23-24), accessibile direttamente dal cubicolo (7) e dal quartiere dei servizi; la seconda invece da luce ed aria al cubicolo (4), accessibile soltanto dall'atrio (19). Il Triclinio (6), dunque si configura come la sala più importante della casa ed un elemento di raccordo anche visuale per i due nuclei principali dell'intero complesso. Il triclinio è anche l'unico ambiente, assieme al corridoio (13) che proviene direttamente dal settore dell'atrio, che si affaccia direttamente sulla loggia panoramica. Quest'ultima, come avviene anche nella Casa dell'Atrio a Mosaico e nella Casa dei Cervi, è inquadrata alle estremità da due *diaetae* affacciate sul mare. Dalla descrizione del Maiuri si apprende che in origine queste sale dovevano contenere ricchi apparati decorativi in *opus sectile* sia pavimentale che parietale.

Si può tranquillamente affermare che il sistema loggia/*solarium-diaetae* diviene una regola applicata in tutte le case affacciate sulla marina di Ercolano. Analoghi apprestamenti si notano anche nelle altre case che si allineano lungo il fronte mare della città. Nella Casa di Aristide, ad esempio, va riconosciuto l'ambiente (19) si configura come una grande *diaeta*, posta in asse con il salone tricliniare (10), ma anche direttamente accessibile dalla loggia (12) rivolta verso il mare.

Un altro aspetto non ancora sufficientemente chiarito è quello del rapporto tra la Casa della Gemma e la sottostante Casa di M. Pilus Primigenius Granianus²⁶⁷. Questa abitazione presenta in realtà una serie di ambienti di rappresentanza allineati lungo una loggia coperta, che nell'ultima fase di vita della città si affacciava, poco scenograficamente sul tetto delle Terme Suburbane. In origine è verosimile che la loggia si affacciasse direttamente sul mare. L'aspetto più interessante risiede nel fatto che gli ambienti che si allineano lungo la loggia conservano ancora degli apparati decorativi – in particolare pavimentali – di età tardo repubblicana. Il primo ambiente è un oecus tricliniare (A) di forma rettangolare, dalle pareti ormai spoglie e coperto da una volta a botte, con un bel pavimento di età repubblicana con un battuto di scaglie di calcari colorati. Ancor più significativo è il fatto che accanto al salone si apre un *cubiculum* (B) a doppia alcova²⁶⁸. Segue una spaziosa esedra (C) di forma quadrangolare con un bel pavimento in *tessellatum* che esibisce nel centro un tappeto racchiuso da una cornice con motivo a cani correnti che racchiude quattro riquadri con fiori a

²⁶⁷ Come già ebbe a notare Maiuri questa casa in origine dovette essere un quartiere signorile della Casa della Gemma affacciato sulla terrazza inferiore. Cfr. Maiuri 1958, pp. 342-343.

²⁶⁸ Nell'ultima fase esso era stato trasformato in un ripostiglio. Cfr. Maiuri 1958, p. 344.

quattro petali policromi²⁶⁹. La stanza successiva è un piccolo *cubiculum* (D) distinto in anticamera e alcova. L'anticamera ha un tappeto in *tessellatum* a fondo bianco con un *emblema* centrale che esibisce una rosetta ellenistica in tessere policrome. Lo scendiletto dell'alcova è decorato con un motivo a *chevrons* con fasce di tessere alternatamente rosse, bianche, nere, gialle e rosa, racchiuso da una cornice a triangoli neri e bordo di tessere nere. L'ultimo ambiente è costituito ancora una volta da un triclinio (E), con un pavimento in *tessellatum* bianco-nero ornato da una rete di rombi. Uno degli aspetti più interessanti è quello dell'assoluta contemporaneità dei pavimenti di questo settore della casa, tutti inquadrabili nel corso del I secolo a.C. La sistemazione di questo settore della casa ricorda la ben più ricca organizzazione degli ambienti che si allineano sul lato settentrionale del peristilio della Casa del Labirinto a Pompei²⁷⁰ e quello della pars urbana della Villa (6) di Terzigno²⁷¹.

Essi dunque ci testimoniano di una precoce occupazione dell'area suburbana di Ercolano per mezzo di terrazzamenti artificiali appoggiati al fronte esterno della cinta muraria²⁷² e dunque si tratta di un'acquisizione molto importante sia per ciò che riguarda la storia urbanistica e architettonica di Ercolano, sia per l'aspetto che più interessa sottolineare in questo contesto e cioè la precoce affermazione del modello del vivere *in villa*²⁷³ trasposto nell'edilizia abitativa di ambito urbano²⁷⁴.

Vera e proprie ville urbane possono essere considerate la Casa dell'Albergo e la Casa del Rilievo di Telefo. La Casa dell'Albergo si articola in due settori nettamente distinti: a sud il settore dell'*atrium*, con il settore del *balneum* e dei servizi; a nord e a ovest, invece, si sviluppa la parte residenziale incentrata intorno ad un grande giardino colonnato. In realtà gli ambienti residenziali si concentrano sul lato occidentale del portico, mentre gli altri tre bracci si configurano come una grande *ambulatio* coperta. Sul lato ovest si allineano quattro grandi sale, profondamente modificate nel corso del I secolo d.C., quando venne creato un grande ambiente rettangolare con portico a pilastri, che si prolunga per mezzo di sostruzioni voltate direttamente sulla marina di Ercolano. Purtroppo tutta quest'area venne pesantemente distrutta dalla mota fangosa discesa dalle pendici del vulcano e ben poco resta degli originari apparati decorativi. Al centro è collocata la sala (25), che nell'ultima fase fungeva da grande sala centrale tra il giardino (31) ed il portico a pilastri (61). Ai lati si aprono due *oeci* (26) e (24), affacciato solamente sul giardino (31), il secondo, invece, originariamente aperto solo sul giardino, venne collegato mediante un vano di passaggio anche al

²⁶⁹ Il tappeto ricorda l'emblema a riquadri con maschere dell'edro (18) della Casa di P. Paquius Proculus a Pompei.

²⁷⁰ Strocka 1991, fig. 45.

²⁷¹ Cicirelli 1995-1996; Ead. 1997; Ead. 1999.

²⁷² La cinta muraria, realizzata in *opus incertum*, è ancora oggi visibile nel settore di servizio della casa posto alle spalle degli ambienti affacciati sulla loggia.

²⁷³ Si pensi alla Villa dei Papiri costruita a poche decine di metri dalla città proprio in questo periodo. Sulla villa come modello dell'abitare cfr. Zanker 1979 = 1993.

²⁷⁴ A Pompei questa tendenza si vede molto bene nelle case panoramiche che si allineano sul fronte sud-occidentale della città proprio a partire dall'età tardo repubblicana. Cfr. Noak-Hartleben 1936; Cerulli Irelli 1981; Esposito c.s.

portico a pilastri (61). Nell'angolo sud-occidentale del giardino (31) si apre il grande *oecus* tricliniare (23), di forma rettangolare, che si amplia anteriormente grazie alla presenza di due ali²⁷⁵. La stanza è pavimentata in *tessellatum* a fondo bianco e presenta una soglia ornata da riquadri con diversi motivi ornamentali (quadrifoglio, rosone a quattro petali, pelta)²⁷⁶. Nell'ultima fase di vita della casa anche questo ambiente venne collegato per mezzo di una porticina ricavata nella parete di fondo al grande portico a pilastri (61). Questo portico, oggi quasi completamente distrutto, doveva essere una delle parti più ricche e monumentali della casa. Secondo Maiuri i poderosi pilastri che ne articolano lo spazio interno dovevano sorreggere con tutta probabilità una vasta terrazza posta al piano superiore e affacciata verso il panorama con una loggia²⁷⁷. Questo tipo di sistemazione ricorda quella della grande sala a pilastri dell'edificio ISAD-ISAH rinvenuto nel quartiere dei nuovi scavi. Nonostante gli apparati decorativi di questa abitazione siano andati pressoché completamente perduti, appare comunque enormemente interessante l'articolazione planimetrica dell'edificio, che rende esplicita, ancora una volta l'esistenza di rapporti gerarchici tra i diversi gruppi di ambienti di cui la casa si compone. In generale si coglie anche in questa casa una netta subordinazione del quartiere dell'atrio a quello del giardino colonnato, sul quale si raccolgono tutti gli ambienti più importanti. L'aggiunta del corpo del cortile a pilastri, nel corso del I secolo d.C. ha spostato ulteriormente verso il fronte mare il cuore delle attività di ricevimento della casa.

La Casa del Rilievo di Telefo presenta uno sviluppo planimetrico molto articolato, che si dispiega a ventaglio lungo l'angolo sud-occidentale del promontorio cittadino. Il settore dell'atrio presenta lo stesso orientamento della Casa della Gemma, con la quale confina ad ovest. Nell'ultimo periodo al posto delle *fauces* venne creato un ampio ingresso (28) con una coppia di colonne *in antis* che terminano con due semicolonne. L'atrio vero e proprio (30) è privo di ambienti sui lati lunghi ed è dotato di due ali colonnate che sorreggono gli architravi dei cenacoli del piano superiore, che dovevano affacciarsi verso l'interno dell'atrio²⁷⁸. La parete di fondo ha invece uno schema canonico, con un ampio tablino (2) nel centro, preceduto dalle *alae* (25-26) e fiancheggiato ad ovest da un ambiente (3) di minori dimensioni e più modestamente decorato, forse utilizzato come *cubiculum*.

La decorazione di tutto questo settore si può paragonare a quella della Casa della Gemma. Le pareti dell'atrio (30) e delle *alae* (25-26) presentano lo stesso schema decorativo, con zoccolo rosso bordeaux, zona mediana gialla e registro superiore e soffitto a fondo rosso. Le colonne dell'ingresso e quelle che sorreggono i cenacoli hanno il fusto dipinto di rosso. La decorazione ha una struttura

²⁷⁵ La pianta ricorda molto quella del triclinio (41) della Casa del Centenario.

²⁷⁶ Maiuri 1958, p. 331.

²⁷⁷ Maiuri 1958, p. 332.

²⁷⁸ Il Maiuri aveva coniato per questo atrio il nome di *atrium columnatum*. Maiuri 1958, p. 348.

paratattica che si concilia con la funzione di ambiente di smistamento dell'atrio. Il tablino (2), invece, aveva una ricca decorazione a schema centralizzato a fondo viola. Il quartiere dell'atrio è collegato ad un grande giardino pensile (9), in parte poggiante su delle sostruzioni voltate, racchiuso da un quadriportico.

Il giardino si orienta su di un'asse sensibilmente divergente rispetto a quello dell'atrio, col quale è collegato per mezzo di un angusto corridoio a rampa dalle pareti significativamente dipinte a fondo rosso con uno schema a pannelli. Il portico è racchiuso da muri su tre lati e soltanto lungo il lato sud-occidentale, che si affaccia panoramicamente sulla marina, si allineano delle grandi sale di soggiorno. Nonostante questo lato del portico sia stato solo parzialmente scavato, ciò che resta è sufficiente per avere un'idea chiara del lusso che era stato profuso nell'arredo di queste sale. L'ambiente principale è costituito dalla grande sala (12), a pianta rettangolare che si allarga verso il fondo, e munita di un triplice ingresso affacciato sul portico e di una piccola porta scartata lateralmente che collega il salone all'adiacente *oecus* (10). Quest'ultimo oltre al collegamento con il salone principale è collegato anche ad una piccola esedra (11) che si apre in corrispondenza dell'angolo nord-ovest del porticato. Lungo l'ambulacro sud-occidentale del portico si veniva dunque a creare un gruppo unitario di ambienti, sottolineato d'altronde anche dalla maggiore ampiezza dell'ambulacro (22). Le sale (10) e (12) erano inoltre accomunate dall'adozione di ricchi rivestimenti pavimentali e parietali in *opus sectile*. Soltanto l'esedra (11) aveva un più modesto rivestimento in *tessellatum* a fondo bianco che doveva contrastare con il fondo nero della decorazione parietale. A causa della grande profondità dell'*oecus* (12), alle spalle degli ambienti (10) e (11) si sviluppano due sale (13-14) che si affacciano su di una loggia-*solarium*, inquadrata sul lato nord-ovest da un'esedra (16) e sorretta dagli ambienti voltati del primo livello sottostante. Dunque la sistemazione di tutto questo quartiere prevedeva una doppio asse visuale, il primo rivolto verso il giardino porticato (9) e costituito dalle sale (10), (11) e (12); il secondo affacciato direttamente sulla marina e costituito dalle sale (13) e (14), alle quali dovevano corrispondere per simmetria altre due sale a sud dell'ambiente (12).

Un terzo settore della Casa del Rilievo di Telefo si sviluppa proprio dall'angolo sud-ovest del giardino (9). Da qui attraverso un corridoio, che costeggia il giardino (15-P) della Casa della Gemma e gli ambienti (11) e (13), si giunge ad un lussuoso quartiere di rappresentanza affacciato sul mare. Sul corridoio si apre dapprima un'esedra (16), seguita da una lussuosa *diaeta* (17), nella quale si trovò, incassato nella parete est il rilievo con il mito di Telefo, che ha dato il nome alla casa²⁷⁹.

²⁷⁹ Il rinvenimento di un secondo rilievo marmoreo a soggetto dionisiaco inserito nella parete di una grande sala panoramica scavata nel quartiere sud orientale della città ha fornito un'ulteriore prova dell'uso di inserire questi preziosi rilievi all'interno della decorazione dipinta, come delle grandi opere d'arte. Sul rilievo dionisiaco cfr. De Simone in

La diaeta precede una grande sala panoramica (18) affacciata per mezzo di tre grandi finestre sul panorama circostante e circondata su tre lati da una balconata con balaustra lignea. La particolarità di questa sala è costituita dal fatto che si sono integralmente conservati il ricco pavimento e l'alta zoccolatura delle pareti in *opus sectile*, elementi che conferiscono a questa sala una grande eleganza e ricchezza²⁸⁰. Purtroppo nessun elemento resta della decorazione pittorica che si impostava al disopra della zoccolatura e che si può prevedere doveva essere di grande eleganza²⁸¹. Essa doveva fungere con tutta probabilità da ambiente di rappresentanza e belvedere aperto sul panorama circostante. La stanza era inoltre reduplicata nel piano inferiore da una seconda sala splendidamente decorata con un prezioso pavimento in *opus sectile* di marmi policromi. Le pareti sono rivestite da una zoccolatura in lastre di marmo pavonazzetto poggiate su di un plinto di marmo grigio sormontato da una cornice modanata in rosso antico. Le lastre sono separate da strette lastre in giallo antico inquadrare da sottili listelli in rosso antico, e sono sormontate da una cornice modanata di marmo bianco, sulla quale corre una fascia in giallo antico. La parte alta della parete presenta una preziosa decorazione in IV stile a fasce sovrapposte a fregio continuo²⁸².

La sala del livello inferiore era raggiungibile attraverso un criptoportico scandito da un colonnato in parte di tufo, in parte di colonne in *opus testaceum*, con gli intercolunni chiusi da muri in *opus reticulatum*, nei quali si aprono delle ampie finestre rettangolari sormontate da piccoli finestrini quadrati. Il criptoportico poggiava a sua volta su delle sostruzioni voltate, poggiate direttamente sul banco di tufo prospiciente la spiaggia, scandite esternamente da una serie di arcate, sorrette da pilastri ornati esternamente da semicolonne di ordine tuscanico, che nel corso del I secolo d.C. furono parzialmente chiuse per motivi statici da muri finestrati²⁸³. Quindi l'intera facciata della casa rivolta verso il mare si articolava in una complessa quinta architettonica, profondamente modificata nel corso del tempo²⁸⁴.

In conclusione la Casa del Rilievo di Telefo dimostra una notevole complessità architettonica, oggi solo parzialmente percettibile, anche a causa del mancato completamento dello scavo, ed una forte organizzazione gerarchica degli ambienti. In generale il settore dell'atrio, seppur monumentalizzato

Pagano 2000, p. 22; Pagano-Ascione 2000, pp. 99-100, cat. n. 38; M. P. Guidobaldi in *Letzen Stunden von Herculaneum* 2005, p. 302, cat. n. 8.13.

²⁸⁰ Sulla descrizione di questa sala cfr. Maiuri 1958, pp. 355-358, figg. 287-288.

²⁸¹ Gli unici confronti al momento proponibili potrebbero essere la sala (17) della Casa dei Cervi, che propone una decorazione a campi a fondo nero e le pareti dell'aula absidata della Palestra che invece esibisce un'elaborata *scaenae frons*, come quelle della Domus Aurea a Roma.

²⁸² La decorazione di questa sala è assimilabile alle pareti a finto rivestimento di drappi preziosi come si vede nel cubicolo (I) della Casa degli Amorini Dorati; nella sala (9) della Villa di Arianna a Stabiae. Su questo tipo di decorazioni cfr. Laken 2001.

²⁸³ Per lo scavo di questo settore della casa cfr. Budetta 1983. Errata dunque l'interpretazione del Maiuri che identificava lo spazio ai piedi della terrazza (15) e della sala dei marmi (18) come un viridario. Cfr. Maiuri 1958, p. 354.

²⁸⁴ In una prima fase essa prevedeva arcate sorrette da pilastri nel primo livello ed una loggia porticata che sorreggeva una terrazza nel secondo livello. Nel corso del I secolo d.C. vennero creati dei criptoportici e in luogo della terrazza si innalzò la preziosa sala (18).

dal colonnato interno, che doveva sorreggere anche un secondo piano, resta il settore meno prezioso della casa. In esso, infatti, si riscontra la presenza di pavimenti in cocciopesto associati a decorazioni pittoriche. Nel settore del giardino (9), invece, si affacciano una serie di sale pavimentate in *opus sectile* e in *tessellatum*, con preziose decorazioni parietali basate sull'uso misto di marmo e pittura.

L'uso di costruire delle grandi sale panoramiche trova un'ampia diffusione nel corso del I secolo d.C. Sul lato opposto della città di Ercolano, quasi a fronteggiare idealmente lo splendido belvedere della Casa del Rilievo di Telefo sono stati scoperti durante i nuovi scavi nel settore nord-occidentale della città due edifici molto complessi che avevano funzione di ambienti di soggiorno e belvedere. Il primo complesso è l'edificio ISAB-ISAH, situato proprio sulle ultime propaggini nord-occidentali della città²⁸⁵. Esso si prolungava verso il mare con un corpo quadrangolare, la cui fronte meridionale, solo in parte scavata ed attualmente crollata, si articolava su due livelli: nella parte inferiore presentava una serie di ampie campiture bianche separate da semicolonne lisce sormontate da un alto epistilio liscio e da un cornicione sporgente sul quale si imposta il secondo ordine con una serie di nicchie cieche alternatamente rettangolari e ad arco. All'interno di questo corpo quadrangolare si sviluppano alcuni ambienti ipogei, coperti da una copertura a doppio spiovente in *opus caementicium*, simile a quella scavata da Maiuri nel primo livello inferiore della Casa del Rilievo di Telefo²⁸⁶. Questi ambienti sorreggono una terrazza ricoperta da un pavimento con un poderoso battuto in cocciopesto, con un bordo rialzato in corrispondenza del limite esterno della terrazza. Su di essa si aprono tre ambienti (a-b-d), tra loro intercomunicanti ed affacciati sulla terrazza per mezzo di grandi aperture scandite da pilastri in *opus testaceum* rivestiti di stipiti di legno²⁸⁷. Esternamente questi ambienti sono racchiusi da un portico a pilastri in *opus testaceum*, rivestiti di stucco scanalato, mentre tra gli intercolunni corrono delle soglie marmoree. La decorazione interna delle sale che si affacciavano sul portico era molto ricca. La prima sala (b) presentava un ricco pavimento in *opus sectile* asportato nel 79 d.C., ma riconoscibile dalle impronte lasciate nella malta di allettamento delle lastre²⁸⁸. La sala centrale (a) presenta un pavimento in *tessellatum* bianco distinto in anticamera ed alcova, con scendiletto ornato da una fila di triangoli bianchi su fondo nero. Le pareti erano decorate da una finissima decorazione in terzo stile iniziale, della quale resta in situ buona parte dello zoccolo, mentre la restante porzione delle pareti è stata rinvenuta in crollo durante lo scavo²⁸⁹. Essa non si apriva direttamente sul portico antistante per

²⁸⁵ De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, pp. 31-33, figg. 5-8.

²⁸⁶ Maiuri 1958, p. 354-355, fig. 285.

²⁸⁷ I pilastri e gli stipiti di legno sono stati rinvenuti in crollo, spezzati e schiacciati dalla colata di fango dell'eruzione vesuviana.

²⁸⁸ De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, p. 32.

²⁸⁹ De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, p. 33 e nota 113, p. 54, fig. 8.

mezzo di una porta ma presentava un'ampia finestra, inquadrata da pilastri in laterizio e stipiti lignei. Le sale sopra descritte erano coperte da un solaio piano sorretto da travature lignee sul quale si sviluppavano almeno due ambienti pavimentati a mosaico e ricoperti da un solaio in cocciopesto²⁹⁰. L'articolazione planimetrica del complesso ISAB-ISAH nel suo insieme si rivela molto simile a quella dei lussuosi padiglioni rivolti verso la marina di altri complessi ercolanesi, come la Casa dell'Albergo e la Casa del Rilievo di Telefo. Anche in questo caso gli apparati decorativi si adeguano allo status degli ambienti e sottolineano i rapporti gerarchico-funzionali tra le varie stanze.

I rapporti funzionali evidenziati per le case signorili di impianto tradizionale e per quelle, dalle soluzioni planimetriche molto più ardite e complesse, delle case che si affacciano sulla marina di Ercolano, si rintracciano con minore evidenza nelle case del ceto medio. Questo dipende anche dal fatto che la maggior parte di esse non è il frutto di un progetto architettonico appositamente strutturato, ma sono spesso il frutto di successivi accorpamenti o frazionamenti di più nuclei abitativi. Ciò nella maggior parte dei casi ha portato ad una pianta spesso apparentemente intricata e/o disordinata. Esempari da questo punto di vista sono le case dell'Alcova, dello Scheletro, di Nettuno e Anfitrite.

La Casa dell'Alcova è il frutto dell'accorpamento di due nuclei abitativi più antichi tra loro confinanti²⁹¹, posti anche a quote differenti, che vennero collegati nel corso del I secolo d.C. aprendo un vano di comunicazione nella parete mediana tra quelli che in origine dovevano essere due atri testudinati. Il primo nucleo della casa, direttamente accessibile dalla strada, si viene a configurare come un nucleo misto, in parte destinato a funzioni di servizio, con la scala che conduceva al primo piano (2), la *culina* (3), la latrina (4), ed una serie di atriole e piccoli cortiletti destinati alle attività domestiche. Tuttavia non mancano anche in questo settore ambienti a destinazione residenziale o di rappresentanza come il *cubiculum* (4), l'*ala* (3), l'*exedra* (6), l'*oecus* (8), il *triclinium* (16).

L'ambiente più interessante di questo primo settore della casa è l'*ala* (3), nonostante non sia direttamente visibile dalle *fauces* (25) e pur essendo le pareti laterali interrotte da porte e finestre. Essa esibisce una bella decorazione a fondo monocromo rosso, con grandi edicole nella zona mediana, fiancheggiate da stretti pannelli laterali e padiglioni in prospettiva nel registro superiore, tra i quali pendono ghirlande appese a tirsii incrociati. In realtà la decorazione di quest'*ala* non è fatta per essere vista da chi entra in casa dalle *fauces* di ingresso, ma è studiata per essere vista ed ammirata dal settore residenziale della casa e in particolare dall'ambiente (17). Tutta l'area della casa che si sviluppa ad ovest rappresenta il vero e proprio settore residenziale e di rappresentanza

²⁹⁰ De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, p. 33.

²⁹¹ Maiuri 1958, pp. 388-393; De Kind 1998, pp. 139-145.

dell'intera casa. L'ambiente (17) svolge funzione di ampio vestibolo e di ambiente di raccordo e smistamento, sul quale si affacciano tutte le principali stanze di questo settore. Esso si distingue per l'adozione di apparati decorativi di un certo impegno. Il pavimento è in fine *tessellatum* a fondo nero con un ornato sparso di tessere bianche disposte in ordito obliquo ed è ravvivato da lastre e scaglie di marmi colorati. Le pareti hanno una decorazione a struttura paratattica, con uno zoccolo prugna e zona mediana con pannelli a fondo nero, racchiusi da bordi rossi. Esso rappresenta un salto di qualità rispetto ai più semplici battuti i cocciopesto attestati negli ambienti del settore orientale della casa. Su questo ambiente si affacciano varie stanze di rappresentanza ed un corridoio. A nord si aprono una piccola sala da ricevimento (18), della quale resta, come unica testimonianza dell'arredo originario, un bel *monopodium* marmoreo ed il *biclinium* (19) elegantemente decorato in IV stile dalla stessa officina che ha lavorato nella Casa dell'Atrio a Mosaico. L'ambiente più importante di questo settore della casa, comunque è il grande *oecus* (20), ormai privo dell'originaria decorazione pittorica, ma impreziosito da un bellissimo pavimento in opus sectile con formelle di modulo quadrato e con motivi complessi, come si ritrovano anche nel prezioso triclinio (5) della Casa dei Cervi. Significativamente questa è anche la sala più grande dell'intera casa, e occupa all'incirca un terzo dell'intero settore occidentale. Essa ricorda soluzioni analoghe adottate anche a Pompei in case del ceto medio che presentano piante composite, come il triclinio (18) della Casa di Apolline²⁹² e l'*oecus* (12) della Casa di Adone Ferito. Ad Ercolano questa sala, assieme al triclinio (4) della Casa del Bel Cortile e del triclinio (7) della Casa di Nettuno e Anfritrite rappresenta bene quella tendenza ad ingigantire gli spazi destinati a funzione di rappresentanza all'interno delle case degli esponenti del ceto medio. Il tentativo di equipararsi ai modelli dell'abitare delle case aristocratiche appare evidente anche nell'adozione di apparati decorativi di lusso come il ricco pavimento in *opus sectile*.

La parte retrostante di questo settore è raggiungibile per mezzo di un lungo corridoio dalle pareti ormai quasi completamente spoglie, ma che conserva ancora intatto il pavimento in *tessellatum* con ordito regolare di tessere nere. Una soglia con ornato a rettangoli e quadrati segna il passaggio ad un quartiere più appartato caratterizzato da un portico a pilastri, chiuso da un pluteo con fioriere²⁹³, che conduce ad un alcova (24) monumentalizzata dalla presenza di un'abside, preceduta da un *procoeton* (23).

Molto interessante è la decorazione delle due stanze, in entrambe i casi a fondo bianco, con delicate architetture prive di una reale resa prospettica. Le due stanze si differenziano soltanto per la ricchezza nella profusione di ornamenti, e per la differenziazione cromatica dello zoccolo rispetto

²⁹² *Pompei Pitture e Mosaici* 4, 1993, pp. 497-498, figg. 48-50.

²⁹³ Una sistemazione analoga si ritrova a Pompei nella Casa degli Amanti Felici. Cfr. *Pompei Pitture e Mosaici* 2, 1990, p. 480, figg. 59-60.

alla zona mediana nell'alcova. Ancora una volta va evidenziata la scelta voluta di introdurre all'interno di una casa del ceto medio di un elemento architettonico mutuato dall'architettura delle ville aristocratiche²⁹⁴. L'elemento della parete curva finestrata si ritrova nella stessa Ercolano anche nell'ambiente (E) della Casa *Ins. Or.* II, 2 e la sala absidata della Palestra, che nella sua prima fase costruttiva aveva una grande finestra, o forse una nicchia, aperta nel centro dell'abside.

Un'altra abitazione non aristocratica, nella quale si osserva bene la tendenza a monumentalizzare gli spazi di ricevimento e a approfondire delle decorazioni parietali e pavimentali di livello qualitativo molto alto è la Casa dello Scheletro. Si tratta di un'abitazione nata dall'aggregazione di tre case più piccole²⁹⁵.

Nonostante la limitatezza della superficie totale della casa (circa 500 mq di superficie) e la mancanza di una vera e propria area verde scoperta, la casa dello Scheletro si distingue per l'originalità delle soluzioni planimetriche e per la ricchezza degli apparati decorativi. Le *fauces* (1) pavimentate in *tessellatum* a fondo nero, con una serie di lastre triangolari di marmo bianco indirizzano letteralmente il visitatore verso l'*atrium* (23) che si presentava come un ambiente totalmente coperto. L'atrio in effetti funge da ambiente di smistamento e di collegamento per i vari settori della casa, che sono costituiti ad est e a sud da quartieri di ricevimento e di soggiorno, mentre ad ovest, sui due lati di un corridoio di collegamento con l'atrio, si sviluppa un quartiere residenziale e l'area dei servizi. È significativo che il tablino (7), aperto sulla parete di fondo dell'atrio, sia stato trasformato in un'edicola finestrata affacciata sul retrostante triclinio (10).

La mancanza di un giardino, o comunque di un'area scoperta è stata brillantemente risolta creando un sistema di ambienti basati sull'associazione *triclinium-nynphaeum*. Ad est dell'atrio ad esempio si aprono due ambienti, entrambi con accesso diretto dall'atrio, costituiti da un grande *triclinum* (6), fronteggiato da un *nynphaeum* (29). Il triclinio purtroppo ha perduto quasi completamente il suo apparato decorativo e se ne può apprezzare soltanto il pavimento in *tessellatum* a fondo bianco racchiuso da un bordo nero. Il *nynphaeum* che lo fronteggia, preceduto da un breve corridoio, è inquadrato da una coppia di semicolonne in laterizio ed è preceduto da un bacino a duplice vasca con un canale nel centro, alimentato da una *fistula plumbea*. Sulla parete di fondo, articolata in un finto opus quadratum di scaglie di calcare, racchiuse da fasce di pasta vitrea azzurra, si apre la nicchia a mosaico della fontana sormontata da un fregio a riquadri metopali figurati²⁹⁶.

Sul lato sud dell'atrio il sistema *triclinium-nynphaeum* viene raddoppiato ed ulteriormente monumentalizzato sia nell'architettura, che negli apparati decorativi. Il *triclinum* (10),

²⁹⁴ Maiuri richiama il confronto con l'alcova finestrata della Villa di Diomede a Pompei. Cfr. Maiuri-Pane 1947, p. 14. Ad essa si può aggiungere la sala absidata (25) della Villa dei Misteri (Maiuri 1947, pp. 78-80) e il salone absidato (89) della Villa A di Oplontis.

²⁹⁵ Maiuri 1958, pp. 265-275; De Kind 1998, pp. 98-104.

²⁹⁶ L'intero ensemble decorativo del ninfeo è stato di recente ricostruito. Cfr. De Kind 1991.

originariamente collegato con l'atrio per mezzo del corridoio (25-d), è a pianta rettangolare, con la parete di fondo articolata in una grande abside. L'ingresso principale del triclinio si affaccia su di un piccolo cortiletto, vero e proprio pozzo di luce, con le pareti decorate da vedute di giardino e con un ninfeo a edicola poggiato sulla parete di fondo. Particolarmente preziosa è la decorazione pavimentale del triclinio che esibisce un prezioso commesso di piastrelle quadrangolari e rettangolari di palombino ed ardesia. Le pareti della stanza sono decorate da ampi pannelli a fondo rosso inquadrati da architetture in prospettiva che ne ampliano lo spazio illusionisticamente. In questo settore al sistema *triclinium-nynphaeum* viene associato anche quello del *procoetum-cubiculum*. L'ambiente (8) infatti, affacciato direttamente sul piccolo cortile del ninfeo, funge da ambiente di soggiorno esso stesso, forse con funzione di *exedra*. Esso presenta un prezioso pavimento in *opus sectile* policromo. Su di esso si affaccia il piccolo *cubiculum* (9), con il pavimento sopraelevato e pavimentato in semplice *tessellatum* a fondo bianco bordato di nero e con le pareti che esibiscono uno schema paratattico con zoccolo rosso e zona mediana bianca.

L'associazione *triclinium-nynphaeum* si ritrova in forme ancora più grandiose anche nella Casa di Nettuno e Anfitrite. La casa si sviluppa lungo due assi visuali privilegiati: il primo e più immediato è quello *fauces-atrium-tablinum*, che trova il suo punto focale nel grande pannello musivo che impreziosisce il tratto centrale della parete di fondo del giardino, con la raffigurazione di Nettuno e Anfitrite, che dà il nome alla casa. L'altro asse visuale è quello determinato dal *triclinium* (7), dal cortile (E), e dal ninfeo addossato alla parete est cortile. Le pareti del cortile simulano un arioso giardino con arbusti e cespugli posti dietro delle balaustre di marmo, scandite da esedre semicircolari con bacini di fontana. Al centro del cortile è stato realizzato un triclinio estivo con i letti in muratura rivestiti di cocciopesto e cornici di marmo. Alle spalle del triclinio estivo si erge un grande *nynphaeum* rivestito da mosaici di pasta vitrea e coronato da maschere teatrali di marmo²⁹⁷. Chi stava nel triclinio (7), quindi, poteva ammirare, attraverso la grande porta-finestra aperta nella parete est, la visione sul cortile con il ninfeo che fronteggiava la sala da pranzo.

Anche in questa abitazione, quindi, si nota una predilezione per soluzioni architettoniche basate sulla ricerca degli effetti scenografici e per apparati decorativi di grande effetto e molto preziosi, come il mosaico parietale. Valgono ovviamente le regole generali della gerarchia funzionale tra gli spazi decorati e gli apparati decorativi che li accompagnano.

Vale la pena in conclusione fare alcune considerazioni su alcune case che, a causa della loro anomala articolazione planimetrica, sfuggono ad un preciso inquadramento tipologico e rendono più difficile rintracciare delle dinamiche generali nell'articolazione funzionale degli apparati decorativi.

²⁹⁷ Dall'analisi dei dettagli tra l'altro risulta chiaro che l'officina di *musivarii* che ha prodotto queste decorazioni a mosaico è la stessa che ha lavorato alla decorazione del timpano del protiro del *triclinium* (5) della Casa dei Cervi e forse anche del ninfeo (29) della Casa dello Scheletro.

Si tratta in genere di case nate dal frazionamento e dalla profonda trasformazione di case più grandi e dall'impianto più regolare. A titolo di esempio verranno qui presentate la Casa del Gran Portale e la Casa del Bel Cortile²⁹⁸.

La Casa del Gran Portale ha una pianta molto irregolare con delle lunghe *fauces* che immettono in un portico (A) sorretto da un pilastro e da muri, sul quale si affacciano quasi tutti gli ambienti della casa. Sul lato orientale si allineano i principali ambienti di ricevimento o di rappresentanza ed il corridoio che conduce al quartiere della cucina e della latrina. Al centro del lato ovest, invece, si apre un piccolo cortile scoperto pavimentato in cocciopesto, con la vera di pozzo della cisterna di raccolta delle acque piovane provenienti dal tetto del portico. Esso serviva anche da fonte di luce per tutti gli ambienti che si affacciano sul portico. Sul lato settentrionale del portichetto si allineano due ambienti di soggiorno costituiti da una grande esedra (B), decorata a fondo nero con uno schema simmetrico, e da una piccola *diaeta* (6) elegantemente decorata a fondo monocromo celeste. La casa si può confrontare con alcune tipologie di case pompeiane dalla pianta non canonica, come la Casa di Pinarius Cerialis e la Casa degli Archi che si articolano in una serie di ambienti affacciati su un portichetto ad L. Nella Casa degli Archi gli ambienti di rappresentanza e quelli di soggiorno si allineano lungo il braccio meridionale del doppio portico ad archi. Particolarmente interessante è il confronto con la Casa di Pinarius Cerialis, che presenta su un lato del portico la sequenza *diaeta-exedra* (ambienti A-B), mentre sull'altro lato si allineano un *triclinium*, un *oecus* e le altre stanze di soggiorno (ambienti C-G).

Se si considerano i sistemi decorativi applicati sulle pareti della casa si nota una prevalenza delle pareti monocrome dai dettagli molto ricercati e preziosi. Si cercava evidentemente di superare la ristrettezza e la poca armoniosità dell'architettura con l'estrema preziosità degli apparati decorativi²⁹⁹.

La Casa del Bel Cortile era appartenuta in una prima fase alla Casa del Bicentenario, dalla quale venne distaccata nel corso della seconda metà del I secolo d.C. in seguito a questo frazionamento questo settore della casa venne profondamente modificato. Il lato anteriore della casa, prospiciente il Cardo IV presenta un basso ed angusto ambiente coperto, che sul lato occidentale dà vita ad un corridoio sul quale si aprono una serie di *cubicula* (b-c-d) realizzati con modesti tramezzi in *opus craticium*. La decorazione di questo ambiente d'ingresso si adatta alla sua funzione di ambiente di smistamento e presenta uno schema a pannelli a fondo rosso, privi di zoccolatura, sui quali si importa direttamente il registro superiore, a fondo bianco, che esibisce uno schema paratattico a

²⁹⁸ Maiuri inseriva le due case insieme a quella 'dell'Alcova' nel gruppo delle "case a pianta non tradizionale".

²⁹⁹ Anche in questo caso la Casa di Pinarius Cerialis è esemplare. Le articolate *scaenarum frontes* della *diaeta* (A) sono state realizzate dall'officina di pittoriche lavorò anche nella Casa dei Vettii e in molte altre lussuose abitazioni pompeiane. Le pitture delle altre stanze, invece, furono commissionate ad un gruppo di decoratori più modesti, come i pittori dell'officina di Via di Castricio. Cfr. Esposito 1999, pp. 29-31.

pannelli e scomparti con una grande profusione di ornamenti. Sul lato sud dell'ingresso si apre un piccolo ambiente (B), simile ad un tablino, fiancheggiato a est da un piccolo corridoio di disimpegno, che conduce ad un ambiente tricliniare (2), appartenente alla fase più antica della casa. Ad ovest un secondo corridoio a tre gradini conduce ad un cortile interno, sul quale si affacciano tutti i principali ambienti della casa, che da esso prendono luce ed aria. Il tablino (B) e il triclinio (2) vi si aprono con grandi finestre, mentre sul lato occidentale si apre il grandioso triclinio (4), che per le sue dimensioni (m. 10 x 5,5) assolutamente inusitate per una casa di così piccole dimensioni eguaglia quelle delle sale delle grandi case panoramiche affacciate sulla marina.

Volendo in conclusione rintracciare delle tendenze generali, al di là delle profonde differenze nell'articolazione planimetrica che si rintracciano nelle case ercolanesi, si nota in quasi tutti i complessi sopra esaminati una predilezione per apparati decorativi di lusso e per soluzioni architettoniche di grande effetto, come le splendide *diaetae* e i belvederi che si protendono verso il mare che si ritrovano in tutte le case affacciate sulla marina. Al posto dei quadri mitologici, che sono invece molto usati a Pompei, si riscontra una predilezione per l'elemento architettonico e per i piccoli *pinakes* con nature morte. Sono inoltre molto diffuse le pareti monocrome – a fondo celeste, azzurro, verde mare, giallo, rosso e nero – sulle quale si stagliano filiformi ed evanescenti architetture coperte da preziosi drappi gonfiati dal vento. Nella decorazione dei pavimenti prevale l'uso dell'*opus sectile*, seguito dai tessellati e dei cocciopesti con inserzioni di marmi policromi. Nelle case del ceto medio o in quelle più modeste si nota, invece, una tendenza ad ingigantire gli ambienti e a profondervi decorazioni molto lussuose e molto costose per colmare il gap con le case signorili di impianto tradizionale e con le splendide ville urbane della marina.

Dal punto di vista più strettamente legato al rapporto tra spazio e decorazione le dinamiche evidenziate dalla Scagliarini Corlàita trovano una vasta esemplificazione. La distinzione in ambienti statici e ambienti dinamici è sempre sottolineata in maniera molto chiara dalla decorazione dei pavimenti, delle pareti e dei soffitti. Si riscontra inoltre una grande varietà nelle soluzioni decorative adottate per sottolineare i rapporti gerarchici tra i vari ambienti o tra vari gruppi di ambienti all'interno delle case.

1.2.1. La decorazione degli ambienti ai piani superiori

Le abitazioni ercolanesi offrono, più che a Pompei, la possibilità di studiare l'organizzazione architettonica e decorativa degli ambienti posti ai piani superiori. Ciò si deve essenzialmente alle dinamiche del seppellimento della città che sono state tali da consentire la conservazione pressoché ottimale dei solai e delle coperture, nonché dei muri di tramezzo interni, realizzati spesso in *opus craticium* o in semplice incannucciata, che hanno spesso conservato le proprie decorazioni originali.

Già nel corso del XIX secolo si erano viste le potenzialità di studio dei piani superiori delle case ercolanesi, in occasione dello scavo della Casa di Argo³⁰⁰, che aveva conservato tutta l'articolazione architettonica e del piano sovrimposto al peristilio principale. Tuttavia la scarsità di risorse sia tecnologiche che economiche ed umane causarono la perdita totale di questo preziosissimo contesto³⁰¹.

I nuovi scavi condotti da Maiuri a partire dal 1927 permisero di recuperare numerosi elementi relativi agli ambienti dislocati ai piani superiori. Questo dipendeva soprattutto dalla lungimiranza del Maiuri che faceva restaurare muri e solai appena scoperti, consolidando le murature e riapplicando gli intonaci crollati alle pareti di pertinenza³⁰². In questo modo è stato possibile ricostruire in più di un caso la decorazione degli ambienti posti al primo piano.

Le stanze al piano superiore si distribuiscono generalmente intorno al quartiere dell'atrio e del peristilio delle grandi case signorili, delle quali a volte costituiscono degli adattamenti, ne sono il frutto di una ristrutturazione, come avviene nel settore anteriore della Casa Sannitica, nella Casa del Tramezzo di Legno e nella Casa del Sacello di Legno. Altre volte, invece, il primo piano era stato previsto sin dalla prima edificazione della casa, come si vede nelle case del Bicentenario, del Colonnato Tuscanico, di Argo e nella Casa Sannitica. Non mancano, inoltre, esempi di abitazioni di dimensioni minori che sfruttano gli spazi in verticale, attraverso *meniana* e *coenacula*, come le case del Bel Cortile, di Nettuno ed Anfritrite, nella Casa a Graticcio e nella casa dei due Atri. Infine ci sono gli esercizi commerciali, con annessi retrobottega ed ambienti soppalcati utilizzati come depositi, ma anche come alloggio o vera e propria abitazione del gestore/proprietario dell'esercizio.

Tra i più antichi esempi ercolanesi di abitazioni con ambienti al primo piano ci sono la Casa del Mobilio carbonizzato e la Casa del Sacello di legno. Entrambe le abitazioni, risalenti all'epoca

³⁰⁰ Bonucci 1835, pp. 36-42, figg. 11-16; Ruggiero 1885, pp. 538-561; Maiuri 1958, pp. 371-372.

³⁰¹ Nelle sue relazioni il Bonucci più volte chiese ai suoi superiori che si studiassero delle soluzioni per salvare i solai di legni che, appena scavati, minacciavano di crollare compromettendo la conservazione anche delle strutture murarie. Cfr. Ruggiero 1885, pp. 538-561, *passim*.

³⁰² Cfr. Maiuri 1958, pp. 18-26, in particolare pp. 21-22. Sulle metodologie di restauro seguite da Maiuri a Ercolano si veda anche Guidobaldi-Camardo-Rizzi 2005, pp. 11-15.

sannitica, conservano i resti di nobili *coenacula columnata*, posti al piano superiore e affacciati direttamente sull'atrio. L'esempio meglio conservato di questi preziosi loggiati è offerto però dalla Casa sannitica. La zona superiore delle pareti dell'atrio si articola su tre lati in un finto loggiato, con una serie di semicolonne in stucco scanalato, intramezzate da finte balaustre traforate. Il lato di fondo orientale, invece, presenta un loggiato reale con colonne di tufo dal fusto liscio rivestite da un pesante strato di stucco sagomato ad imitazione delle scanalature e sormontate da capitelli ionico-italici in tufo, anch'essi stuccati e dipinti. Gli intercolunni sono chiusi da transenne costituite da due pannelli, come se si volessero imitare i pannelli di un cancello. Il loggiato era pertinente ad un ambiente di rappresentanza affacciato sull'atrio e sul giardino interno, che nella prima fase doveva aprirsi nel settore posteriore della casa. Questo tipo di organizzazione degli spazi, con la reduplicazione al piano superiore dello spazio occupato dal tablino si ritrova spesso usato anche a Pompei³⁰³. I confronti più pertinenti si possono istituire con la Casa del Cenacolo, con la bottega I, 6, 8-9 e con la Fullonica Stephani³⁰⁴. In tutti questi esempi – ma ve ne sono molti altri anche se non così ben conservati – lo spazio al di sopra del tablino è stato reduplicato con una grande stanza colonnata affacciata sull'atrio e sul giardino retrostante. Quando invece mancava un'area verde, o comunque scoperta sul retro dell'atrio i coenacula si affacciano direttamente sulla strada, come esemplificano bene le case dei Cenacoli colonnati³⁰⁵ e la Casa dell'Efebo³⁰⁶ a Pompei.

La decorazione a finto loggiato che correva lungo le restanti pareti dell'atrio della Casa Sannitica contribuivano a conferire a questo spazio, per la verità non così grande, un'atmosfera di grandiosità e di ricercata eleganza. L'espedito del finto loggiato che corre lungo le pareti dell'atrio si ritrova utilizzato anche a Pompei sia nell'atrio, di proporzioni già di per sé grandiose, della Casa del Fauno³⁰⁷, sia nell'atrio (C) della Casa di C. Iulius Polybius. Qui l'angustia del locale e la scarsa illuminazione accentuavano, più che soffocare la grandiosità della composizione decorativa, che trasformava idealmente il piano superiore in una monumentale loggia fenestrata scandita da lesene³⁰⁸.

Anche nelle epoche successive il livello qualitativo degli ambienti posti ai piani superiori resta mediamente alto. Le decorazioni che ne ornano le pareti spesso eguagliano e in alcuni casi addirittura superano in qualità quelle delle stanze al piano terra.

³⁰³ Sutherland 1991.

³⁰⁴ Spinazzola 1953, pp. 90-91, figg. 105-106; pp. 765-785 e fig. 748.

³⁰⁵ Spinazzola 1953, pp. 83-91 e 713-724; figg. 94-89; Pirson 1996, pp. 108-110.

³⁰⁶ Maiuri 1927, p. fig.

³⁰⁷ Kockel 1986, pp. 493-495, fig. 32.

³⁰⁸ de Franciscis 1988; Leach 1993; Zevi 1996.

Un esempio molto significativo è dato dalle pitture dell'appartamento posto al primo piano del settore dell'atrio della Casa del Bicentenario. Secondo Maiuri in questo appartamento risiedeva negli ultimi anni di vita della città il proprietario della casa³⁰⁹. L'appartamento consiste di un vano scala che permette di raggiungere un corridoio (a), che si sviluppa sul *menianum* aggettante sulla strada e sul quale si affacciano gli ambienti residenziali veri e propri. Questi consistono in una coppia di *cubicula* (E) ed (F), separati da una stanza che doveva fungere da ambiente di passaggio e di disimpegno, sulla parete di fondo della quale era collocato un larario dipinto³¹⁰; infine, accessibile solo dal ballatoio del *menianum* (a), c'era l'ampio triclinio (G). A dispetto di una certa irregolarità nell'articolazione planimetrica le stanze di questo appartamento conservano decorazioni di notevole pregio. Il corridoio del *menianum* è ornato da una decorazione a fondo bianco con zoccolo spruzzato di viola e zona mediana con schema a pannelli ornati da vignette con uccelli. Il cubicolo (E) presenta anch'esso una decorazione a fondo bianco, con semplice zoccolo a riquadri rettangolari e zona mediana con pannelli ornati da bordi di tappeto, al centro dei quali sono dipinti dei quadretti mitologici. Il cubicolo (F), invece, presenta uno zoccolo nero sul quale si impostano ampie specchiature a fondo rosso, prive di bordi di tappeto e di *pinakes*, inquadrare da scorci architettonici su fondo bianco, chiusi in basso da tramezzi verdi. L'ultimo ambiente è il triclinio (G), che presenta una decorazione molto più elaborata. Lo schema tripartito della parete prevede uno zoccolo a fondo nero, ornato da pannelli con ghirlande, bordi di tappeto ed uccelli separati da stretti scomparti a edicola. La zona mediana, a fondo rosso, prevede tre ampie campiture, quelle centrali ornate da quadri mitologici, quelle laterali ornate da *pinakes*, separate da stretti scomparti a fondo bianco con grandi colonne che nascondono la vista su padiglioni in prospettiva. Nel complesso questo piccolo quartiere residenziale presentava ambienti elegantemente decorati ed impreziositi dalla presenza di *pinakes* figurati.

Oltre a questo settore affacciato sul *Decumanus Maximus*, ci sono una serie di altri ambienti che si sul lato settentrionale dell'atrio, anch'essi realizzati mediante semplici tramezzi in *opus craticium* poggianti sui solai sovrapposti ai *cubicula* (3) e (4). Qui la decorazione appare più ricca soltanto nel primo ambiente, completamente a fondo bianco, con lo zoccolo impreziosito da un motivo a girali di acanto desinenti in corolle floreali, con i racemi e le foglie dipinti in giallo ocra e verde scuro. La zona mediana si articola in ampi pannelli, racchiusi da fasce rosse ed ornati da bordi di tappeto e candelabri. Il secondo ambiente ha le pareti completamente a fondo bianco, con un semplice

³⁰⁹ Maiuri 1958, p. 235.

³¹⁰ Wallace-Hadrill ha sottolineato come la presenza del larario potrebbe confermare l'ipotesi che questo fosse un appartamento indipendente rispetto alla Casa del Bicentenario. Wallace-Hadrill 1994, p. 110-113.

zoccolo spruzzato di viola e zona mediana con pannelli rettangolari racchiusi da listelli rosso bordeaux³¹¹.

Nella casa si conserva anche un secondo appartamento che si sviluppava sugli ambienti al piano superiore posti a sud dell'atrio, al di sopra del tablino e delle *alae* e lungo i bracci del peristilio sino al muro di confine occidentale. Le stanze di questo secondo appartamento sono totalmente prive di decorazioni pittoriche; le pareti sono rivestite da alti zoccoli di intonaci grezzo misto a polvere di laterizi per rendere l'intonaco più resistente all'umidità, sormontati da semplice *tectorium* rivestito di calce bianca. Questo tipo di rivestimento è tipico degli ambienti di servizio o servili. Esso aveva il vantaggio di essere molto economico, perché non richiedeva particolare cura nella stesura dell'intonaco ed era anche molto pratico perché conferiva una certa luminosità a questi ambienti che generalmente erano molto angusti e scuri. Inizialmente esso dovette essere destinato all'alloggio dei servi. Secondo Maiuri negli ultimi anni di vita della città esso venne affittato ad una famiglia di piccoli commercianti che verosimilmente dovevano svolgere la propria attività in città, forse proprio in qualche taberna affacciata sul *Decumanus Maximus*³¹².

In realtà ciò che si evince con assoluta chiarezza è l'esistenza, all'interno della casa di due settori distinti, il primo caratterizzato da un appartamento indipendente, con accesso diretto dalla strada e non comunicante con il piano inferiore. Si trattava dunque di un vero e proprio appartamento dato in locazione a terzi da parte del *dominus* della Casa del Bicentenario. Un secondo settore, direttamente accessibile dal piano terra della Casa del Bicentenario, aveva un carattere più marcatamente servile o comunque di servizio ed effettivamente potrebbe trattarsi degli alloggi dei *servi* che vivevano nella casa.

Un altro esempio di abitazione nella quale si nota una distinzione netta degli ambienti posti al primo piano in base alle funzioni da essi svolte è la Casa di Argo. Gli scavi condotti nel diciannovesimo secolo portarono alla scoperta dell'intero piano superiore sovrimposto al quartiere del primo peristilio (). Al di sopra degli ambulacri nord e sud si sviluppavano due distinti nuclei di ambienti, non collegati direttamente tra loro, ma accessibili, con tutta probabilità per mezzo di scale di accesso indipendenti. Il quartiere che si sviluppava lungo l'ambulacro settentrionale era accessibile da un pianerottolo (a) che dava accesso ad un primo gruppo di stanze che al momento della scoperta risultavano ancora chiuse da porte lignee ben conservate. Le stanze erano separate da tramezzi in *opus craticium* e funzionavano come *cellae penariae* con soppalchi e casse di legno, anfore e

³¹¹ Questa decorazione trova i suoi confronti con le pitture dell'ambiente (2) della Casa del Fabbro a Pompei, caratterizzata anch'essa da zoccolo spruzzato e zona mediana semplicemente dipinta a fondo bianco. Cfr. Wallace-Hadrill 1994, p. 34, fig. 2.18.

³¹² Maiuri 1958, pp. 236-237.

vasellame contenenti cereali, farina, legumi, frutta secca, noci, fichi e residui di miele ed olio³¹³. Una delle stanze conservava i resti di una modesta decorazione dipinta e del soffitto ad incannucciata con lo strato di intonaco. Evidentemente era una delle stanze d'alloggio di questo settore. Sopra il braccio del portico si allineavano quattro stanzette (a¹-a⁴), tra loro comunicanti, separate per mezzo di sottili tramezzi ed illuminate da piccole finestre affacciate sul giardino. Un podio lungo la parete settentrionale dei quattro ambienti doveva funzionare da piano d'appoggio di commestibili e granaglie di maggior peso. Tutto questo quartiere, quindi, doveva avere una destinazione utilitaria. Il quartiere che si sviluppava sul portico meridionale, invece, aveva una destinazione marcatamente residenziale. Lungo il braccio sud del portico si allineavano sei stanze illuminate da altrettante finestre affacciate sul giardino, mentre le stanze erano affacciate su di un *menianum* che si sviluppava in parte sopra le stanzette che si allineano lungo il portico sud ed in parte si prolungava sulla *cardo* terzo con una loggia sostenuta in parte da pilastri. La loggia era pavimentata in cocciopesto con un ornato a rombi in *tessellatum*, nei quali erano inserite delle scagli e di marmo. Due gradini di marmo conducevano ad un pianerottolo con pavimento in *tessellatum* con ornato geometrico, che a sua volta dava accesso ad una sala illuminata da una grande finestra rivolta verso la strada con belle decorazioni parietali ed un pavimento in *opus sectile* marmoreo.

L'esempio della Casa di Argo è estremamente importante perché è la prova che gli ambienti al primo piano non soltanto potevano assolvere a funzioni residenziali, oltre che utilitarie o servili, ma addirittura vi si potevano trovare degli ambienti nobilitati da apparati decorativi di grande pregio, come i pavimenti in *opus sectile*.

Le grandi case signorili, quindi, sono spesso dotate di ampi settori al primo piano che svolgono una vasta gamma di funzioni: dati in locazione a terzi come appartamenti; utilizzati come stanze di servizio e alloggio per i servi; o ancora come quartieri residenziali alternativi a quelli posti al piano terra.

Esistono tuttavia delle tipologie abitative molto più modeste appositamente studiate come case d'affitto per i ceti meno abbienti, nelle quali si viveva prevalentemente in piccoli alloggi posti al primo piano (*pergulae et coenacula*). L'esempio ercolanese che più compiutamente esemplifica questa tipologia è la Casa a Graticcio³¹⁴. Il piano terra è occupato da una bottega (10), con annesso retrobottega (9) e da una serie di ambienti connessi a vario titolo con l'attività che si svolgeva all'interno della bottega. L'unico ambiente con possibile funzione residenziale – ma potrebbe essere

³¹³ In queste stanze erano mirabilmente conservate le strutture in legno. Le stanze, infatti, oltre a conservare le porte, tra le quali una porta bivalve ripieghevole, avevano conservato integra l'intera orditura lignea del tetto con i travi principali, i travetti su cui poggiavano le tegole e l'impalcato sottostante. Cfr. Ruggiero 1885, p. 544; Maiuri 1958, p. 371.

³¹⁴ Maiuri 1958, pp. 407-420; Wallace-Hadrill 1994, p. 113; Pirson 1996, pp. 112-115.

stato anch'esso un ambiente destinato a qualche attività – è la piccola stanza (2), nella quale si rinvennero i resti di un letto di legno. La stanza conserva anche una modesta decorazione a fondo bianco con lo zoccolo scompartito da linee rosse³¹⁵. Al centro della casa si apre un piccolo cortiletto, che doveva assicurare luce ed aerazione ai vari ambienti del pian terreno ed ai due appartamenti al primo piano.

Il primo appartamento, accessibile dal cortile interno per mezzo di scala, è costituito da due stanze di alloggio, da un vano di passaggio affacciato sul cortile e da un lungo corridoio che conduce alla latrina, posta sul retro dell'alloggio. La prima stanza (1) doveva essere un cubicolo, come testimoniamo la presenza di un letto, di una mensa su monopodio e di un piccolo armadio a muro, del quale si rinvennero solo pochi resti senza alcun oggetto. Le pareti, tutte a fondo monocromo rosso, sono decorate con un certo impegno. Lo schema decorativo prevede per ciascuna parete una coppia di pannelli a edicola, sostenuti da colonne e candelabri floreali, e separati da una colonna ionica posta dinanzi ad un'edicola. Al centro dei pannelli sono dipinte delle vignette con grifi. Nel registro superiore sono dipinte delle coppie di pannelli separati da una edicola con sfinge.

La stanza adiacente (2) presenta lungo le pareti sud ed ovest un *biclinium*. Sulla parete ovest, accanto ad uno dei letti si conserva anche un *armarium*, nel quale furono trovati vari oggetti, ed una mensa su monopodio con erma di Satiro. Appoggiato alla parete nord si rinvenne il larario, con le statuette bronzee dei lares e di varie divinità. Le pareti della stanza sono decorate, anche in questo caso, con molta cura. Lo zoccolo, a fondo rosso, è ornato da una serie di pannelli con piante separati da stretti scomparti. La zona mediana si articola in un'edicola centrale, con soffitto a travicelli dal quale pendono delle ghirlande. L'edicola è inquadrata da scomparti a fondo nero con scorci architettonici e da pannelli laterali, sempre a fondo rosso, ornati da candelabri floreali. A giudicare dall'arredo e dalla ricca decorazione è possibile che la stanza (2) venisse utilizzata sia come stanza da letto, sia come sala da ricevimento.

Il secondo appartamento è accessibile attraverso una scala che si apre direttamente sulla strada. Questa conduce ad un pianerottolo (a) comunicante con un corridoio (b) di disimpegno, sul quale si affaccia un primo ambiente (c), scarsamente illuminato da uno stretto finestrino affacciato sull'atrio della Casa dell'Erma di Bronzo. Le pareti sono decorate di semplice intonaco bianco, senza nessun elemento figurato. All'interno della stanza si rinvennero i resti di un letto e molti oggetti di natura femminile. Il corridoio continua dando vita ad un ambiente di disimpegno con un bancone in muratura addossato alla parete ovest. Su di esso si affaccia una seconda stanza (d), anch'essa insufficientemente illuminata da un finestrino aperto sull'atrio della Casa dell'Erma di Bronzo. Le

³¹⁵ Maiuri 1958, p. 412.

pareti di questa stanza sono decorate a fondo rosso, con sottili linee bianche per indicare il passaggio dallo zoccolo alla zona mediana. Anche qui si rinvenne una piccola mensa sostenuta da un monopodio. L'ultimo ambiente di questo settore della casa è una stanza d'alloggio affacciata sul balcone esterno, direttamente affacciata sulla strada. Le pareti presentano una decorazione piuttosto semplice: zoccolo bianco spruzzato; zona mediana con pannelli rossi separati da stretti scomparti a fondo nero; registro superiore a fondo bianco. La Casa a Graticcio è molto interessante perché nonostante essa esemplifichi quell'edilizia minore e popolare, che proprio nel corso del I secolo d.C. iniziava a diffondersi su vasta scala, rivela poi le stesse dinamiche di gerarchie funzionali che si ritrovano nelle case più importanti. Si nota nelle stanze dell'alloggio del lato settentrionale un maggior decoro nella decorazione delle stanze, con la proposizione di sistemi decorativi anche di una certa complessità. L'alloggio affacciato sulla strada, invece, denuncia un carattere molto più modesto, pur essendo più grande: le stanze presentano semplici pareti bianche o a fondo monocromo rosso. Soltanto la stanza (e), affacciata con un balcone direttamente sulla strada, mostra caratteri di maggiore decoro³¹⁶.

Gli esempi sino ad ora addotti esemplificano i due estremi delle possibilità che l'edilizia ercolanese poteva offrire. Esistono poi tutta una serie di situazioni e soluzioni intermedie, motivate da necessità abitative, o da forme di investimento operate dai proprietari delle case poste al piano terra³¹⁷.

La Casa del Bel Cortile è una di quelle abitazioni, che estendendosi su di una superficie piuttosto limitata, si caratterizzano per lo sviluppo in verticale degli spazi. In origine essa era collegata con la Casa del Bicentenario, di cui dovette dunque costituire un dipendenza; nel 79 d.C., tuttavia, i vani di comunicazione con quella casa risultavano murati. Escludendo il triclinio (4), che è una delle più ampie sale di rappresentanza che si conservino in tutta la città di Ercolano, tutte le altre stanze sono piuttosto piccole ed anguste; la maggior parte di esse prendono luce dal cortiletto centrale, munito di una scala in muratura che conduceva al primo piano. Questo presenta due nuclei, dei quali il primo posto in diretta comunicazione con il balcone affacciato sul cortiletto interno; il secondo invece, sempre accessibile attraverso il cortile, si affaccia direttamente con un arioso *menianum* sul cardo IV.

Il primo nucleo, costituito dagli ambienti (6) e (7), presenta una decorazione molto semplice con uno zoccolo bianco concluso superiormente da due linee nere e zona mediana dello stesso colore con ampi pannelli racchiusi da listelli rossi e separati da uno stretto scomparto con candelabro. Il secondo ambiente, sempre a fondo bianco, presenta uno schema decorativo più elaborato. Lo zoccolo è ornato da spruzzi di colore giallo e rosso bordeaux. La zona mediana si articola in tre

³¹⁶ Cfr. Pirson 1996, p. 115.

³¹⁷ Su queste dinamiche si vedano le osservazioni di Wallace-Hadrill 1994, pp. 118-134.

pannelli ornati da semplici bordi di tappeto recanti al centro delle vignette con cigni in volo con un nastro nel becco ed una natura morta. I pannelli sono separati da stretti scomparti con candelabri metallici che si prolungano anche nel campo del registro superiore. Quest'ultimo molto basso a causa della ridotta altezza della stanza, è ornato da pannelli con ghirlande tese e ghirlande sospese, tra le quali pendono *situlae* e *rhytà*. Questo tipo di decorazioni abbastanza corsive, basate sull'adozione del semplice fondo bianco e sulla scelta di pochi elementi ornamentali sapientemente combinati, sono molto diffuse anche a Pompei, soprattutto in quei complessi attribuibili alla cosiddetta officina dei Pittori di Via di Castricio³¹⁸. Esse si trovano frequentemente negli ambienti residenziali di case modeste³¹⁹ o negli ambienti secondari di case ricche³²⁰.

Il secondo nucleo presenta una coppia di ambienti caratterizzati da una decorazione di maggiore impegno, con pavimento a mosaico ed eleganti pitture in IV stile così descritte da Maiuri dopo la scoperta: «La prima conserva qualche traccia di colore nello zoccolo rosso e nei pannelli neri delle pareti; la seconda, tra i pannelli alternati di rosso e di azzurro, ha nei pilastri bianchi il motivo tanto prediletto del decoratore di questa casa, dei candelabri a fusto vegetale»³²¹. Anche in questo caso, come già si è visto per l'appartamento al primo piano della Casa del Bicentenario, gli ambienti affacciati sulla strada sono stati decorati con maggiore cura e ricercatezza, mentre il quartiere servile, che si sviluppava intorno al peristilio, presenta delle soluzioni molto più economiche e pratiche, prive di qualsiasi impegno decorativo.

Nella vicina Casa di Nettuno ed Anfitríte si conservano una serie di ambienti al piano superiore che si sviluppa, al di sopra delle *fauces* e della bottega aperta sulla strada. Anche in questo caso le stanze al piano superiore davano vita ad un vero e proprio appartamento, come si desume dal livello qualitativo della decorazione e dagli arredi che si rinvennero durante lo scavo: un letto di bronzo con accanto un candelabro ed un tavolino marmoreo con diversa suppellettile poggiata sopra³²². L'appartamento, affacciato sul fronte stradale, consisteva di una piccola cucina con annessa latrina, un corridoio di disimpegno, una camera da letto, elegantemente decorata in IV stile a fondo rosso, ed altre due piccole stanze, di cui una ben decorata affacciata sulla strada. Molto interessante è la decorazione della camera da letto, il cui schema decorativo, con zoccolo a fondo nero e zona mediana tripartita con ampie campiture a fondo rosso separate da scorci architettonici su fondo bianco, ricorda molto quella del triclinio (G) della Casa del Bicentenario soprattutto per l'adozione dello zoccolo nero e per la tripartizione della zona mediana con ampie campiture ornate da *pinakes*;

³¹⁸ de Vos 1981.

³¹⁹ Casa di L. Elvio Severo, Casa di Lesbianus, Casa del Moralista, Casa del Cenacolo, Casa dei Casti Amanti.

³²⁰ Casa dei Vettii, la Casa dell'Ara Massima, la Casa di C. Iulius Polybius, la Villa di Diomede, la Villa dei Misteri.

³²¹ Maiuri 1958, p. 338.

³²² Maiuri 1958, pp. 401.402.

gli scorci architettonici su fondo bianco invece hanno una composizione molto vicina a quella degli scorci del cubicolo (F) della Casa del Bicentenario, tanto che non si può escludere una loro attribuzione alla stessa officina.

Nella Casa del Sacello di Legno gli ambienti che si sviluppano alle spalle dell'atrio tuscanico vennero sopraelevati per ricavare degli ambienti residenziali. Attualmente si conserva ancora l'ambiente (8A), decorato in IV stile molto grazioso. La decorazione prevede uno zoccolo a fondo nero ornato da piante e fiori concluso da una fascia grigia. La zona mediana si articola in una serie di pannelli a fondo rosso bordeaux, ornati da bordi di tappeto orizzontali e ghirlande tese verticali, che recano al centro *pinakes* e medaglioni figurati. I pannelli sono separati da stretti scomparti a fondo viola, all'interno dei quali sono dipinti dei candelabri metallici.

Nella Casa Sannitica alcuni ambienti al piano superiore sul settore anteriore dell'atrio furono ad un certo punto separati dal settore che si sviluppava sopra il tablino e si realizzò un ingresso indipendente sul Cardo IV³²³. Una lunga scala con i primi tre gradini in blocchi di tufo conduceva ad un pianerottolo (c) che dava accesso a due ampie sale, (a) e (b), affacciate su di un *menianum* rivolto verso la strada. L'ambiente (a) conservava anche i resti della decorazione in IV stile con un quadretto al centro raffigurante delle mucche al pascolo. A terra si conservava un *emblema* in *vermiculatum* un po' grossolano che raffigura una pantera e altri attributi di Dioniso. Anche in questo caso si può immaginare che questi ambienti fossero stati distaccati dal resto della casa e ceduti in affitto.

Anche le botteghe presentano spesso degli ambienti residenziali al piano superiore con decorazioni di buon livello. A questo proposito risulta davvero eccezionale la situazione che è venuta alla luce nella *taberna* V, 17³²⁴. La bottega, che un tempo doveva far parte della Casa del Bicentenario, conserva sia negli ambienti al piano terra, che al primo piano una decorazione qualitativamente molto alta. Secondo Maiuri³²⁵: «La decorazione al piano terreno e al piano superiore è di carattere piuttosto signorile e sembra più adatta per abitazione di una famiglia di buon ceto, che per un esercizio di vendita». In particolare il piano superiore, suddiviso in tre ambienti per mezzo di tramezzi in *opus craticium*, ricevette una buona decorazione con pavimenti in *opus signinum* con inserzioni di scaglie di marmi colorati e pareti affrescate in IV stile. La prima stanza, che costituiva una sorta di disimpegno in diretta comunicazione con la scala, esibisce una decorazione abbastanza semplice, con un'alta zoccolatura rossa sormontata da una fascia verde e zona superiore bianca. Essa comunica ad est con una stanza ricavata sul *menianum* prospiciente la strada. Essa è decorata a

³²³ Maiuri 1958, pp. 205-206; Pirson 1996, p. 81-82, figg. 77-78.

³²⁴ Maiuri 1958, pp. 238-239.

³²⁵ Maiuri 1958, p. 238.

fondo bianco con uno schema piuttosto semplice, con ampi riquadrature racchiuse da fasce viola, tuttavia al centro della parete nord, l'unica superstite, era dipinto un quadro mitologico mutilo, nel quale tuttavia si riconosce bene una pantera, posta dinanzi ad una colonna. Ancor più interessante è la decorazione dell'ambiente più interno, con zoccolo a fondo nero e zona mediana a fondo rosso con stretti scomparti chiusi in basso da tramezzi viola. Al centro della parete orientale al momento dello scavo si rinvenne un quadro eseguito ad affresco ed inserito in una cassa di legno per fissarlo poi alla parete³²⁶.

Contrariamente a quanto ritenuto dalla tradizione di studi sulle case antiche, che relegano al primo piano tutte le attività meno nobili che si potevano svolgere in casa, e rispetto anche all'immagine spesso tramandataci dagli autori antichi della scomodità del vivere negli alloggi ai piani superiori, lo status delle decorazioni ercolanesi fornisce un'ulteriore riprova del fatto che questi spazi della casa romana invece spesso utilizzati come ambienti residenziali, in misura certamente non minore rispetto alle stanze del piano terra. Almeno in base all'evidenza delle case ercolanesi non si intravede dunque una specifica destinazione d'uso servile o di servizio per le stanze che si trovavano al primo piano delle case³²⁷. Spesso anzi settori anche molto ampi dei primi piani assolvevano a funzioni di ricevimento o comunque residenziali. Sembra anzi che in alcune circostanze i proprietari delle case avessero preferito gli appartamenti al primo piano posti più o meno in diretta connessione con la strada, verso la quale si aprivano mediante loggiati e balconi. È questo il caso degli appartamenti residenziali della Casa del Bicentenario, della Casa del Bel Cortile e della Casa di Nettuno ed Anfitrite. In tutti e tre questi casi gli ambienti più semplici e più modestamente decorati si affacciano verso l'interno dell'abitazione, al di sopra delle stanze aperte intorno all'atrio ed al peristilio³²⁸. Soltanto nella Casa del Sacello di Legno gli ambienti al primo piano sono spostati verso la *pars postica* della casa, ma questo può essere dipeso da ragioni legate alle specifiche vicende edilizie dell'edificio³²⁹.

Il confronto con la realtà dell'edilizia pompeiana, spesso trascurati o ignorati, conferma i dati che emergono da questa breve rassegna degli esempi ercolanesi.

A Pompei si conoscono pochissimi esempi di decorazioni superstiti al primo piano delle case, soprattutto se si considerano questi esempi in relazione al notevole numero di case – circa ottocento

³²⁶ Il quadro è una testimonianza preziosissima dell'uso di realizzare quadri a studio poi intelaiati e incassati al centro di una parete affrescata. Cfr. Maiuri 1938.

³²⁷ Maiuri 1946, pp. 89-101.

³²⁸ Si consideri l'alloggio servile intorno al peristilio della Casa del Bicentenario.

³²⁹ Nel caso specifico, come già nella Casa Sannitica, si tratta di un'abitazione di epoca sannitica trasformata nel corso dell'età imperiale con la sovrapposizione di un piano superiore.

– scoperte dal XVIII secolo ad oggi³³⁰. Un elenco che voglia essere esaustivo non comprende più di dodici complessi³³¹. Nella maggior parte dei casi si tratta di complessi scavati a partire dalla seconda metà del XIX, ma soprattutto nel corso del XX secolo, sempre con una cura particolare per il recupero e la preservazione di tutti gli elementi relativi alle strutture poste ai piani superiori³³².

Da un punto di vista numerico, quindi, il campione pompeiano è proporzionalmente più limitato e tuttavia non mancano elementi di grande interesse dovuti innanzitutto alla distribuzione cronologica delle testimonianze pervenuteci. A Pompei infatti si sono conservate ai piani superiori decorazioni appartenenti a tutti gli ‘stili pompeiani’.

Durante lo scavo della Casa del Frutteto si rinvennero in crollo le strutture degli ambienti del piano superiore ricavato sopra il settore del tablino. In particolare si recuperarono diversi pezzi di pareti decorate su ambo i lati in II stile. Il frammento meglio conservato esibiva su di un lato una serie di ortostati gialli e rossi, sovrastati da un filare di bugne di marmo screziato disposte di testa e di taglio, dinanzi ai quali erano collocate delle colonne scanalate con ghirlande di edera appese tra gli intercolumni. Sull’altro lato era un frammento di parete con una decorazione distinta in anticamera ed alcova per mezzo di un’elegante lesena di ordine ionico. I frammenti pittorici della Casa del Frutteto sono sicuramente pertinenti alla decorazione di due *cubicula*; essi possono essere confrontati agevolmente con le pitture della Casa di Cerere³³³ e con quelle della casa VI 17, 41³³⁴ nella stessa Pompei, nonché con quelle della villa 6 di Terzigno³³⁵.

Per la fase del cosiddetto III stile ci sono testimoniate le pitture conservate al primo piano sopra il tablino e la cucina della Casa di M. Lucretius Fronto³³⁶ e sopra l’ingresso della Villa dei Misteri³³⁷. Per l’ambiente In entrambi i casi si tratta di pitture assegnabili alla fase finale del III stile³³⁸. Sorprende nella villa dei Misteri la collocazione di ambienti residenziali proprio sopra il vestibolo di ingresso dell’edificio.

³³⁰ Sullo stato di conservazione delle strutture poste ai piani superiori hanno influito non poco le metodologie di scavo utilizzate a Pompei, basate essenzialmente sul sezionamento verticale degli strati, che aveva come irrimediabile conseguenza la perdita totale dei contesti stratigrafici e soprattutto di tutti gli elementi relativi alle parti alte delle abitazioni.

³³¹ Casa di P. Paquius Proculus, Casa I 7, 18, Casa del Frutteto, Casa del Primo Piano, Casa di Lesbianus, Casa del Moralista, Casa di M. Lucretius Fronto, Casa dei Vettii, Lupanare, Casa dei Cenacoli Colonnati, Casa di C. Iulius Polybius, Villa dei Misteri. Ovviamente vanno escluse dall’elenco le case a più piani disposte sui terrazzamenti artificiali realizzati lungo il pendio della collina sul fronte sud occidentale della città.

³³² Si vedano in proposito Sogliano 1906, 1907, 1908, 1909 e Spinazzola 1953.

³³³ de Vos 1975.

³³⁴ Stroocka 2003.

³³⁵ Cicirelli 2003.

³³⁶ Peters 2003, p. 203-205.

³³⁷ Maiuri 1947, p. 210.

³³⁸ Fase II b della classificazione di Bastet – de Vos.

Anche nel periodo del cosiddetto IV stile sono attestati alcuni esempi significativi di ambienti al piano superiore con decorazioni dipinte. Nella Casa del Primo Piano si conservano due ambienti decorati in IV stile, dei quali uno con uno schema decorativo particolarmente elaborato, con quadri mitologici e medaglioni figurati. Nella più modesta Casa di Lesbianus poi erano proprio gli ambienti al piano superiore, sicuramente meno angusti e meglio illuminati degli ambienti al piano terra ricevettero anche una decorazione più ricercata.

In tutti i casi sopra esaminati colpisce la grande frequenza di quadri mitologici o comunque di *pinakes* figurati sulle pareti degli ambienti posti al primo piano. Nel cubicolo (E) della Casa del Bicentenario ad Ercolano si conservavano tre quadretti mitologici, nel triclinio (G) erano dipinti almeno tre quadretti e sei *pinakes* con nature morte. Nell'ambiente (8A) della Casa del Sacello di Legno possiamo ipotizzare la presenza di almeno sette quadretti e quattro medaglioni figurati³³⁹. I dati ora citati trovano ampio riscontro anche nel campione pompeiano. Nella Casa del Moralista, Spinazzola³⁴⁰ individuò una serie di ambienti posti al primo piano, facenti parte di un grande appartamento affacciato anche sulla Via dell'Abbondanza. Le stanze presentavano decorazioni abbastanza eleganti. Una di queste stanze con ampio loggiato affacciato sul giardino della casa, era graziosamente pavimentata in cocciopesto con ornato geometrico in *tessellatum* ed aveva le pareti decorate da almeno nove quadri mitologici, tra l'altro anche con soggetti abbastanza rari ed inconsueti nel panorama della pittura parietale di ambito vesuviano.

In conclusione gli ambienti al piano superiore non hanno una funzione prevalentemente servile o di servizio³⁴¹, spesso anzi vi troviamo settori residenziali, con piccoli appartamenti, in qualche modo posti in diretto collegamento con il settore posto al piano terra. Questi appartamenti, lungi dall'essere confinati in settori marginali o secondari della casa si affacciano spesso sul fronte stradale, che evidentemente non era considerato affatto come un luogo eccessivamente chiassoso o potenzialmente insicuro. Esemplari sono gli appartamenti al primo piano della Casa del Bicentenario, della Casa Sannitica, delle case del Bel Cortile e di Nettuno e Anfitrite, che si prolungano verso la strada con ampi loggiati e stanze decorate con grande decoro.

In alcuni casi sembra addirittura che ai piani alti delle case fossero state realizzate delle stanze anche molto lussuose come il triclinio pavimentato in *opus sectile* ed elegantemente affrescato costruito sopra l'angolo sud-orientale del portico della Casa di Argo. In simili casi si deve pensare

³³⁹ Attualmente si conservano soltanto un medaglione sulla parete est ed un quadretto nel tratto ovest della parete sud.

³⁴⁰ Spinazzola 1953, 727-762, in partic. pp. 741-750 e figg. 726-730.

³⁴¹ Maiuri 1946, pp. 89-101. Sull'errore di considerare troppo spesso i piani superiori come settori secondari della casa romana si vedano anche Nishida- Hori 1992, pp. 53-55.

che ambienti di tal genere dovevano costituire evidentemente quei *coenacula equestria*, dei quali si parla nel celebre avviso di locazione dell'*Insula Ariana Polliana* a Pompei³⁴².

Dietro queste realizzazioni sembra quasi che si possa intravedere il modello delle grandi case a terrazzo che sia ad Ercolano che a Pompei si affollavano sul ciglio della collina, affacciato verso il mare³⁴³.

³⁴² Si vedano in proposito le osservazioni di Pirson 1996, pp. 15-21.

³⁴³ Si veda nella stessa Ercolano lo splendido salone (18) della Casa del Rilievo di Telefo con il suoi ricchi rivestimenti pavimentali e parietali in *opus sectile*.

1. Testimonianze dei diversi “stili” pittorici

1. 2. Il secondo stile

Status quaestionis degli studi sul II stile

Il II stile è stato considerato a giusta ragione il primo periodo che merita a pieno titolo la definizione di pittura parietale. La maniera decorativa precedente, il cosiddetto I stile, diffuso in realtà in tutto il bacino del mediterraneo, veniva organizzata in modo plastico, attraverso l'imitazione di preziosi rivestimenti marmorei, ma era priva di un reale approfondimento architettonico ed illusionistico. Le pareti rimanevano sostanzialmente chiuse. Soltanto verso la fine del II secolo e gli inizi del I secolo a.C., a Roma e nelle città della Campania si assistette ad una vera e propria rivoluzione nella maniera di decorare la parete, abbandonando la resa plastica dello stile ad incrostazione e sposando la nuova tecnica esclusivamente pittorica di decorare la parete. L'uso della pittura consentiva ovviamente una maggiore libertà: «la parete non costituisce più una imitazione spaziale, ma il mezzo di una rappresentazione ottica»³⁴⁴.

Dopo lo studio basilare di Mau³⁴⁵ è stato soprattutto H. Beyen³⁴⁶ a tracciare l'inquadramento stilistico e cronologico del II stile. Beyen ha distinto in due grandi fasi, che si articolano rispettivamente in tre e due ulteriori sottofasi.

Nella fase Ia (a Roma 90-75 a.C., a Pompei 80-70 a.C.) la parete è ancora sostanzialmente chiusa ed ha una struttura molto semplice, come se fosse la semplice trasposizione di un sistema decorativo di I stile. A questa fase appartengono le pitture della Casa dei Grifi³⁴⁷ a Roma e quelle del Tempio di Giove a Pompei. Nella fase Ib (a Roma 75-60 a.C., a Pompei 70-50 a.C.) la parete comincia lentamente ad aprirsi e ad introdurre elementi illusionistici, come finestre affacciate su porticati in prospettiva. Esempio tipico di questa tendenza sono le pitture della Villa dei Misteri a Pompei³⁴⁸. Nella fase Ic La parete si apre a composizioni sempre più ardite e complesse, come si vede nelle pitture della Casa del Labirinto a Pompei, della Villa di P. Fannius Synistor a Boscoreale³⁴⁹ e della Villa di Oplontis³⁵⁰. Nella fase IIa (a Roma 50-25 a.C., a Pompei 40-25 a.C.) fa la sua comparsa il quadro al centro della composizione e contemporaneamente si incrementano i paesaggi illusionistici. Tra gli esempi più caratteristici di questa epoca si possono ricordare le pitture della

³⁴⁴ Strocka 1991.

³⁴⁵ Mau 1882.

³⁴⁶ Beyen 1938-1960; *Id.* 1940; *Id.* 1958.

³⁴⁷ Rizzo 1936.

³⁴⁸ Maiuri 1931; *Id.* 1947.

³⁴⁹ Barnabei 1901; Lehmann 1953.

³⁵⁰ De Franciscis 1975.

Casa delle Nozze d'Argento³⁵¹, della Casa del Criptoportico³⁵², della Casa del Sacello Iliaco³⁵³, della Casa degli Epigrammi³⁵⁴ ed il celebre fregio con i paesaggi dell'Odissea dell'Esquilino³⁵⁵. Nella fase IIB (a Roma 30-25 a.C. – fine I secolo a.C., a Pompei dal 25 alla fine del I secolo a.C.) la parete comincia a scomporsi e si rafforza al tendenza alla parete piana caratterizzata da una netta prevalenza dell'elemento ornamentale su quello architettonico-illusionistico. Sono esemplificative di questa fase le pitture della Casa di Augusto³⁵⁶ e della Villa della Farnesina a Roma³⁵⁷, quelle della Casa di Obellius Firmus³⁵⁸ e dei Gladiatori a Pompei, quelle della Villa delle Scuderie Reali a Portici³⁵⁹.

Negli ultimi anni sono poi apparsi due studi molto importanti per ragioni diverse. R. Tybout³⁶⁰ ha studiato in maniera molto acuta la nascita del cosiddetto II stile. Recentemente, poi, è apparso uno studio tipologico degli schemi decorativi del II stile ad opera di E. Heinrich³⁶¹, al quale va il merito di aver catalogato sistematicamente tutte le testimonianze del II stile conservate a Pompei, documentando adeguatamente un patrimonio di decorazioni spesso irrimediabilmente compromesso dalle ingiurie del tempo.

Buone sintesi sul secondo stile sono apparse in volumi dedicati più in generale alla pittura romana, come quelli di Alix Barbet³⁶², Roger Ling³⁶³ e nei volumi collettanei come “La Pittura di Pompei”³⁶⁴ e “Pittura Romana”³⁶⁵.

Testimonianze del II stile ad Ercolano

Le testimonianze del II stile conservate ad Ercolano non sono molto numerose, eppure sono estremamente interessanti per ricostruire le dinamiche di diffusione dei modelli pittorici nell'area vesuviana. Le decorazioni di II stile ercolanesi presentano anzi delle caratteristiche compositive e di fattura che le differenziano notevolmente dalle altre decorazioni conservate nell'area vesuviana e che le avvicinano alle esperienze figurative di ambito urbano. Eppure queste decorazioni, che vengono spesso citate come confronto per altri complessi di II stile, sono ancora oggi

³⁵¹ Ehrhardt 2005.

³⁵² Spinazzola 1953, pp. 435-541; pp. 905-970.

³⁵³ Spinazzola 1953, pp. 542-593.

³⁵⁴ Strocka 1984b.

³⁵⁵ Andrete 1962; von Blanckenhagen 1963; Gallina 1964; Engeman 1967.

³⁵⁶ Carrettoni 1983.

³⁵⁷ Bragantini - de Vos 1982.

³⁵⁸ Spinazzola 1953, pp. 335-365.

³⁵⁹ Scatozza 1985,

³⁶⁰ Tybout 1989.

³⁶¹ Heinrich 2002.

³⁶² Barbet 1985, pp. 36-93.

³⁶³ Ling 1991, pp. 23-51.

³⁶⁴ Contributo di Strocka in *La pittura di Pompei* 1991, pp. 211-219.

³⁶⁵ Contributi di A. Rouveret e M. Salvadori in *Pittura Romana* 2003. pp. 79-127.

sostanzialmente inedite, o comunque manca una trattazione critica esaustiva e non sono mai state pubblicate delle foto di queste pitture.

Maiuri, nel suo monumentale volume su Ercolano, ha descritto sommariamente le pitture degli ambienti termali della Casa dell'Albergo³⁶⁶, che restano ancora oggi l'unica testimonianza significativa del II stile all'interno della città di Ercolano. La Barbet, nella rassegna sui soffitti di II stile contenuta nel suo volume sulla pittura romana³⁶⁷, cita come esempio il soffitto delle *fauces* della Casa Sannitica.

Il livello medio delle pitture di II stile conservate ad Ercolano è molto alto, come ben esemplificano le pitture della Casa dell'albergo e soprattutto quelle della Villa dei Papiri, che sono sicuramente opera di un'officina di pittori di livello molto alto.

CASA DELL'ALBERGO

La Casa dell'Albergo è una delle grandi *domus* che si sviluppano panoramicamente lungo il fronte occidentale della città. Essa occupava al momento dell'eruzione del 79 d.C. la quasi totalità della superficie dell'*Insula* III. Il nucleo più antico di questa grande casa si sviluppa intorno al piccolo atrio affacciato sul cardo IV. Qui si conservava ancora un piccolo settore termale di età repubblicana interamente decorato in II stile.

Nell'*apodyterium* (12) si conserva una decorazione a finta incrostazione marmorea quasi interamente a fondo monocromo verde. Lo zoccolo, conservato soltanto in minima parte sulla parete sud, imita un podio a fondo rosso concluso da una cornice modanata. Sul podio si imposta la zona mediana con un filare di ortostati verdi racchiusi da listelli rossi e separati da cornici a fondo rosa, sulle quali sono raffigurate dei fiori a quattro petali rossi, inquadrati da quattro punti viola e separati da boccioli alternatamene verdi o celesti. Al di sopra delle cornici rosa corre una fascia verde coronata da una cornice ad ovoli. Su di essa si imposta un filare di bugne celesti disposte di taglio alternate a bugne verdi disposte di testa, racchiuse da listelli rossi. Su di esso si imposta una cornice a mensola verde poggiata su di un leggero bastoncino orizzontale reso con tonalità di verde chiaro e racchiuso da una benda viola e con rosette a quattro punti tra i sostegni metallici della mensola. Sopra la mensola si impostano due filari di bugne verdi disposte di testa e di taglio, che racchiudono un grandi pannelli a fondo azzurro ornati da file di lotti collegati.

Nel *tepidarium* (13) la decorazione prevede uno zoccolo nero, sul quale poggia un podio giallo sul quale si imposta la zona mediana costituita da una serie di ortostati viola, racchiusi da listelli rosa e separati da larghe fasce a fondo bianco racchiuse da listelli celesti e grigio-azzurro, ornate da catene di boccioli di loto campiti con tonalità delicate di celeste e viola. Gli ortostati sono sormontati da

³⁶⁶ Maiuri 1958, pp. 327-329.

³⁶⁷ Barbet 1985, p. 80-81 e fig. 43.

una cornice modanata ornata da un motivo a rete sulla quale si imposta un filare di bugne originariamente nere, racchiuse da listelli verdi. Sulle bugne corre un fregio azzurro, ornato da una fila di boccioli di loto alternati a rosette. Il fregio è concluso superiormente da una cornice imitante un bastoncino ornato da una fila di foglie stilizzate. La zona superiore è ornata da riquadri rettangolari a fondo bianco ornato da fiori di loto ed uccelli racchiuse da una cornice formata da bugne ad verdi disposte di taglio e strette bugne rosso-arancio disposte di testa.

Nel *calidarium* (14) la decorazione prevede uno zoccolo decorato da una finta incrostazione marmorea con l'imitazione di una breccia. La zona mediana è andata completamente perduta. Resta soltanto una piccola parte della zona superiore con un fregio a fondo verde ornato da una fila di boccioli di loto allacciati, alternati a rosette. Il registro superiore presenta uno schema piuttosto inconsueto con una serie di pannelli a fondo nero, rosso bordeaux e azzurro ornati da cornici quadrangolari contenenti un motivo a stella ad otto raggi. I pannelli sono separati da fasce a fondo viola sulle quali sono dipinti dei candelabri.

VILLA DEI PAPIRI

Dagli scavi settecenteschi nella villa dei Papiri proviene un numero molto limitato di pitture³⁶⁸ appartenenti sia al II che al IV stile. Le pitture sono state presentate qualche anno fa dal Moormann³⁶⁹ e poi sono state ridiscusse dalla Wojcik nel suo volume sulla villa dei Papiri³⁷⁰. Le recenti indagini a cielo aperto del settore dell'atrio della villa consentono di riprendere sulla base di elementi nuovi e più concreti la questione relativa all'originaria decorazione dell'atrio e degli ambienti circostanti. Il problema più difficile è quello dell'originaria collocazione dei frammenti distaccati nel settecento e, direttamente legato a questo aspetto, c'è la questione della possibilità di ricostruire l'articolazione originaria del sistema decorativo.

I primi frammenti rinvenuti nella zona dell'atrio sono i due frammenti di fregio con motivo a meandro prospettico³⁷¹ distaccati il 10 marzo 1754 dalla parete ovest dell'atrio. La scoperta del fregio è segnata innanzitutto nella pianta del Weber nella *Quinta Explication*, con numero XI: «pintura de lineas laberinticas de 4 pal. Por 1, otra tal de 27 onz. Por 12». Nel rapporto dell'Alcubierre in data 10 marzo 1754 si legge: «un friso de pintura de 4 pal. Y un palmo alto poco

³⁶⁸ Nel catalogo delle pitture provenienti dalla Villa dei Papiri il De Petra annovera 31 frammenti, dei quali ne riconosce 25 tra i pezzi confluiti nel Museo di Napoli; Cfr. Comparetti-De Petra 1883, pp. 278-284. Recentemente la Allroggen-Bedel (Allroggen-Bedel 1976) ha aggiunto un frammento di pittura con paesaggio monocromo al catalogo dei 25 frammenti già riconosciuti dal De Petra; mentre il Moormann (Moormann 1984) ha potuto aggiungere al catalogo altri 3 pezzi. È invece da ritenere errata l'attribuzione alla villa da parte di Moormann di un altro frammento di pittura scoperto in base alla notizia riportata dall'Alcubierre il 9 giugno 1754 «Pintura de diez on. s en. Quad.º que rep.ta un Cabrio» dal momento che la pittura fu scoperta «en las grutas de Vico de Mar» e non sotto il Bosco di Sant'Agostino, dove si trovava il pozzo di accesso alla villa. Cfr. Pannuti 1983, p. 330; Moormann 1983b, p. 638 e nota 2.

³⁶⁹ Moormann 1984

³⁷⁰ Wojcik 1986, pp. 13-38, tavv. IV-X.

³⁷¹ MNN, inv. 8548.

distante del lugar de la fuente» e ancora in data 17 marzo 1754, cioè una settimana dopo: «un pedazo de pintura de otro friso en un muro, 2 palmos y ½ largo y 1 palmo alto». Il frammento principale con meandro prospettico venne inciso due volte nelle Antichità di Ercolano Esposte, come testata delle didascalie alle tavole III e XXXVII. Nel catalogo del Bayardi in appendice ai volumi delle Antichità al n. DCCXVIII si legge: «un ornato composto di vari quadrati verdi, rossi e gialli tra di loro intrecciati ed accordati. Sopra vi è un fregio di fiori, tutto è in campo oscuro. Largo palmi 4 alto palmo 1».

Dall'*Explicacion* del Weber e dal riferimento alla 'fuente de marmol' – cioè la vasca dell'impluvio – si ricava che il frammento con fregio a meandro prospettico apparteneva verosimilmente alla parete nord-occidentale dell'atrio.

Uno dei frammenti più significativi venne distaccato il 16 giugno 1754 dall'angolo sud-ovest dell'atrio, precisamente in corrispondenza dell'angolo tra l'atrio ed il tablino.

Il frammento³⁷² mostra un tratto di parete scandita da ampi ortostati gialli disposti di taglio, alternati a stretti ortostati verdi, disposti di testa. Gli ortostati presentano un sottile rilievo sottolineato da sottili linee bianche e rosso-marrone che indicano rispettivamente le parti investite dalla luce e le parti in ombra. Le lastre che compongono gli ortostati sono racchiuse da listelli rossi e poggiano su di un basamento marrone, sul quale è poggiata una mensola verde. Le ombre riportate rivelano che la fonte di luce proveniva da destra, ovvero – immaginando la collocazione originaria del frammento sulle pareti dell'atrio – da sud-est. Sulla mensola verde sono poggiati due caprioli, o gazzelle, con le zampe legate da una cordicella rossa, mentre nella parte alta dell'ortostato giallo sono sospese quattro anatre, legate con le zampe, tre delle quali ancora vive e con la testa sollevata, la quarta, invece, ormai morta, ha la testa penzolante³⁷³.

Nella sua relazione l'Alcubierre così descrive la pittura: «una pintura mediamente conservada, que será como quatro palmos en quadro, la qual demuestra quatro anades colgadas, y en la inferior dos caprios, y tiene una lesion por el medio». Nel catalogo del Bayardi n. DCCXIX: «Campo giallo con un gran contorno verde. Vi sono su d'un zoccolo verde due Caprij vivi legati. Ed appesi ad un laccio, parimente insieme legati quattro grossi capiverdi. Alto palmi 4½ largo palmi 4». Il frammento con anatre e caprioli venne staccato pochi giorni dopo, precisamente il 23 giugno 1754. In quella data vennero anche individuati e staccati altri due frammenti di pitture, sui quali erano raffigurate delle anatre e altri uccelli: «Y se han cortado tambien otras dos pinturas, de 2 pal^s. por 1 palmo y 9 onz. La una, y la otra de 2 pal^s. en quadro, que representan otras dos anades». Nella

³⁷² MNN inv. n. 8759.

³⁷³ Tali raffigurazioni di animali, raffigurati ancora vivi e legati, si inseriscono nel genere della natura morta e rimandano all'usanza di fare regali – *xenia* – agli ospiti da parte del proprietario di casa. Cfr. Croisille 1965; Moormann 1984, pp. 640-643; De Caro 1991; Id. 2001, cat. n. 20.

Quinta Explicacion della sua pianta, al n. XIII, il Weber fornisce la collocazione dei frammenti distaccati: «Pinturas de anades de pal. 4 ½ por 4. Otra de 24 onz. Por 21. Otra de pal. 2 cuadro».

I due frammenti sono identificabili con dei pezzi senza numero conservati nei magazzini del Museo Archeologico di Napoli³⁷⁴, ormai quasi del tutto evanidi e illeggibili. Nel primo frammento, di forma ottagonale, si riconoscono ancora un'anatra ed un altro uccello dipinti con tonalità naturali. Il secondo frammento esibisce anch'esso una piccola anatra.

Ai pezzi sopra descritti la Allroggen-Bedel³⁷⁵ ha affiancato altri due frammenti³⁷⁶ che dalla pianta del Weber risultano trovati nella cosiddetta «Stufa» situata nell'angolo sud-orientale della villa³⁷⁷. L'argomento principale sul quale la Allroggen-Bedel basa le sue affermazioni consiste nella contiguità cronologica della scoperta di questi due frammenti, avvenuto il 24 marzo 1754, con il rinvenimento dei due frammenti con fregio a meandro prospettico rinvenuti nell'atrio il 10 marzo 1754. Dalle relazioni di scavo si sa che nella cosiddetta «Stufa» si lavorò nel febbraio del 1754; dunque se già nei primi di marzo vennero staccate le prime pitture dall'atrio «è da presumere che le pitture nominate alquanto dopo ([De Petra] op. cit. p. 166) provengano parimenti da lì»³⁷⁸.

I due pezzi sono in effetti pertinenti ad una decorazione di II stile, non molto dissimile per lo stile e per la resa agli altri frammenti provenienti dall'atrio. Nel primo frammento si vedono due galli resi in maniera molto realistica, su di un fondo rosa chiaro, che somiglia molto a quello del frammento con anatre e caprioli. Il fondo rosa potrebbe indicare un tipo di mensola non molto dissimile da quella sulla quale sono poggiati i caprioli del frammento MNN inv. n. 8759. Il secondo pezzo esibisce, su fondo giallo, una testa di pantera con un anello di bronzo tra le fauci. Secondo la Bedel il frammento potrebbe aver fatto parte della decorazione dello zoccolo³⁷⁹. Il Moormann, invece, ha avanzato l'ipotesi che potesse trattarsi dell'imitazione di un'appliche bronzee, come quelle normalmente usate per i manici dei bracieri, per le decorazioni dei mobili, o per i battenti delle porte e ha pensato che il frammento potesse provenire dallo zoccolo e che potesse decorare la base sporgente di un finto pilastro³⁸⁰. In effetti il frammento trova dei confronti molto stretti nelle *appliques* bronzee delle finte porte che ricorrono frequentemente come motivo decorativo nei sistemi decorativi del I e soprattutto del II stile. Al confronto con le finte porte dipinte nel triclinio

³⁷⁴ Cfr. Moormann 1984, p. 638 e pp. 659-660, figg. 5-6.

³⁷⁵ Allroggen-Bedel 1983b p. 66.

³⁷⁶ MNN inv. nn. 8753 e 9951.

³⁷⁷ Nella *Quinta Explicacion* al n. I si legge: «Stufa. Pinturas 4: un tigre de 12 por 6 onz.; pais de 16 por 10; dos galos de 24 por 12; mascaron de 12 por 6 onz». I primi due frammenti sono pertinenti a sistemi decorativi di IV stile e dunque appartenevano ad una decorazione stilisticamente e tipologicamente molto diversa da quella dell'atrio. Cfr. Comparetti-De Petra 1883, p. 224.

³⁷⁸ Allroggen-Bedel 1983b, p. 66, nota 14. L'argomento della Allroggen-Bedel è stato condiviso pienamente da Moormann (Moormann 1984, p. 642); mentre la Wojcik si rifà all'indicazione tradizionale della pianta Weber. Cfr. Wojcik 1986, p. 22.

³⁷⁹ Allroggen-Bedel 1983b, p. 67.

³⁸⁰ Moormann 1984, pp. 642-643 e nota 26.

(14) della Villa di Oplontis, già proposto da Moormann³⁸¹, si può aggiungere l'appliche che adorna la finta porta dipinta sulla parete sud dell'ambiente (18) della casa VI 17 (*Ins. Occ.*), 41 a Pompei³⁸².

Sempre dalla zona dell'atrio provengono due ultimi frammenti con pitture di paesaggio dipinte su di uno sfondo monocromo rosso³⁸³. I due frammenti furono rinvenuti il 15 dicembre 1754, nei pressi dell'impluvio dell'atrio della villa. In una prima nota dell'Alcubierre, riportata dal Comparetti-De Petra, si legge: «En la gruta de devajo el bosque de S.ⁿ. Augustin, habiendose descubierto dos pinturas (alado donde estaban las ultimas estatuas pequeñas de la fuente participada), la una que representa architectura, de 3. pal. y 8. on.^s per 3 pal.^s, y la otra, que demuestra un hombre, un arbol, y un cabrio de dos palm.^s en quadro inmediatamente se han cortado por un joven del escultor, y conducilo á su estudio»³⁸⁴. La notizia del rinvenimento delle due pitture è riportata, sempre dall'Alcubierre, nella "*Noticia de las alajas antigas que se han descubierto en las escavaciones de Resina*": «Y en las grutas de devajo el Bosque de S.ⁿ. Augustin, se descubrierón, y se cortarón dos pinturas, la una que representa architectura, de 3. pal: y 8. on.^s per 3 pal., y la otra, que demuestra un hombre, un arbol, y un cabrio de dos palm.^s en quadro»³⁸⁵. La pianta Weber, purtroppo, non contiene alcun riferimento a tale scoperta³⁸⁶, tuttavia la data di rinvenimento conferma la provenienza dall'atrio della villa.

I due frammenti mostrano dei paesaggi monocromi su fondo rosso. Nel primo frammento³⁸⁷ è raffigurata una colonna votiva posta dinanzi ad un albero, seminascosta da un edificio che si erge su di una roccia, composto da tre colonne disposte a formare un triangolo, raccordate da tramezzi e da un architrave. Sulla destra si vede una porta sormontata da un architrave con fregio dorico, sul quale poggia un timpano a volute, accessibile per mezzo di una scala, sulla quale sono dipinti un uomo avvolto in un mantello accompagnato da un cane. Alle spalle della porta si vede un grande albero, posto tra una torre circolare ed un sacello preceduto da un pronao colonnato.

Il secondo frammento³⁸⁸ è divenuto quasi completamente irriconoscibile, ma si dispone della descrizione che ne fece il De Petra: «Su fondo rosso, un piccolo edificio a guisa di torre, un altro

³⁸¹ Moormann, *ibidem*.

³⁸² Strocka 1993.

³⁸³ I due frammenti, identificati dalla Allroggen-Bedel nei magazzini del Museo di Napoli, sono molto rovinati, circostanza che ha fatto pensare alla studiosa che i due paesaggi fossero stati dipinti su di uno sfondo monocromo giallo, virato poi in rosso in seguito alle alte temperature raggiunte dal fango bollente che ha ricoperto la città. Cfr. Allroggen-Bedel 1983, p. 65, nota 4.

³⁸⁴ Comparetti-De Petra 1883, p. 173.

³⁸⁵ Pannuti 1983, p. 338.

³⁸⁶ Bisogna considerare che la pianta Weber in genere è molto precisa per quanto riguarda i rinvenimenti avvenuti nella villa; tuttavia vanno segnalate alcune omissioni, anche significative, soprattutto per quanto riguarda le sculture. Ringrazio la dott.ssa Möesch, che sta conducendo una ricerca sulle sculture della Villa dei Papiri, per avermi confermato tale ipotesi.

³⁸⁷ MNN inv. n. 9423; numero di inventario del pezzo nel Museo Ercolanese DCCL.

³⁸⁸ MNN, s.n.; numero di inventario del pezzo nel Museo Ercolanese DCCIL.

con tettoja sporgente, un uomo, un caprio ed alberi. Sotto il quadro è una striscia verde, in mezzo alla quale vedesi una fascia di fiori»³⁸⁹. I due paesaggi sono racchiusi da una cornice costituita da una fascia a fondo rosso bruno, sulla quale sono dipinti degli elementi floreali costituiti da sottili steli con foglie di acanto affrontati ai lati di piccole borchie circolari³⁹⁰. Tale cornice è molto simile alla fascia che corre sotto il fregio a meandro prospettico staccato dalla parete nord-ovest dell'atrio. Qui però le borchiette sono sostituite da fiori ad otto petali. Il Beyen e la Allroggen-Bedel avevano ipotizzato che il fregio a meandro facesse parte della decorazione a pannelli con nature morte, della quale doveva costituire verosimilmente la fascia superiore o inferiore. I due studiosi basavano le proprie ipotesi sul fatto che un piccolo frammento con fregio a meandro è visibile nella zona superiore a destra del frammento con anatre e caprioli. In realtà questa ricostruzione è il frutto di un *pastiche* realizzato dai restauratori settecenteschi³⁹¹.

Moormann basandosi sulla stretta affinità tra la fascia a motivo floreale dei paesaggi monocromi e quella del fregio a meandro prospettico ha avanzato una proposta di ricostruzione della decorazione con il fregio a meandro collocato al di sopra dei pannelli con paesaggi monocromi affiancati in maniera da dare vita ad una composizione paratattica.

Pannelli imitanti degli ortostati decorati con dei paesaggi monocromi (*monochrómata*) si trovano spesso utilizzati nella zona mediana delle pareti di II stile³⁹². Il confronto più stretto può essere stabilito con gli ortostati con paesaggi monocromi su fondo giallo dipinti nell'anticamera del triclinio (14) della villa di Oplonti. Qui gli ortostati presentano identiche linee bianche e rosso marrone per indicare il rilievo della lastra. Gli ortostati gialli sono poi racchiusi da una cornice modanata verde e sono separati da uno stretto ortostato viola messo di testa. Altre volte i pannelli monocromi vengono inseriti all'interno di un'edicola posta al centro della parete, come si vede nella stanza (23) della stessa villa di Oplonti oppure nei due frammenti staccati nel XVIII secolo dalle pareti di una stanza della cosiddetta Villa delle Scuderie Reali a Portici³⁹³.

Il motivo della fascia di colore scuro ornata da elementi floreali stilizzati, campiti con colori molto brillanti, compare spesso in pareti assegnabili al II stile maturo. Il confronto più vicino si trova nel cubicolo (x) della Casa delle Nozze d'Argento, dove gli ortostati viola, gialli e verdi che decorano la zona mediana nel settore dell'alcova sono racchiusi da fasce verticali a fondo viola con amorini

³⁸⁹ Comparetti-De Petra 1883, p. 281, n. 94 II.

³⁹⁰ La Allroggen-Bedel poteva ancora riconoscere la cornice modanata e la fascia rosso scura ornata da motivi floreali; il Moormann, invece, già non era in grado di rintracciare il pezzo. Cfr. Allroggen-Bedel 1983, p. 66; Moormann 1984, p. 643, nota 27.

³⁹¹ Sulle metodologie di restauro adottate dai restauratori settecenteschi cfr. Rossignani 1967; D'Alconzo 2002.

³⁹² Cfr. Thomas 1997.

³⁹³ Sulla Villa delle Scuderie Reali cfr. Scatozza 1985, pp. 146-150. Sulle pitture della villa cfr. Peters 1963, pp. 51-52, figg. 42, 60; Allroggen-Bedel 1975, pp. 115-124, in particolare 115-116, fig. 95a; Bastet-de Vos 1979, p. 24 e tav. I,1.

fuoriuscenti da steli floreali e fasce orizzontali con fiori stilizzati a quattro petali³⁹⁴. Fasce con elementi floreali stilizzati si ritrovano anche nel cubicolo (q) della Casa del Sacello Iliaco e nell'*apodyterium* (21) della Casa del Criptoportico a Pompei e nell'*apodyterium* (12) della Casa dell'Albergo ad Ercolano.

Il meandro prospettico è un elemento molto frequente nelle decorazioni pavimentali e parietali della tarda età repubblicana. In mosaico lo si ritrova nella soglia dell'*oecus* (n) della Casa delle Nozze d'Argento³⁹⁵, nell'*oecus* (43) della Casa del Labirinto³⁹⁶, nel tablino (33) della Casa del Fauno³⁹⁷, nell'atrio e nel triclinio (14) della Villa di Oplonti. Nelle pitture di II stile il meandro è uno dei motivi preferiti e viene spesso usato come cornice sopra le lastre della zona mediana. Moormann cita come confronti: il fregio a meandro della cella del Tempio di Giove³⁹⁸; quelli dell'atrio e del salone megalografico della Villa dei Misteri; quelli del peristilio (E) e dell'ambiente (F) della Villa di *P. Fannius Synistor* a Boscoreale³⁹⁹, nonché quello dipinto su un frammento di pittura conservato al Meermanno-Westreenianum a L'Aia⁴⁰⁰. Agli esempi sopra esposti si possono aggiungere quelli del *Capitolium* di Brescia⁴⁰¹ ed i fregi che ornavano la zona al di sopra delle bugne sulle pareti di alcuni ambienti della Villa (6) di Terzigno⁴⁰².

La proposta di ricostruzione del Moormann, dunque, è ineccepibile sia dal punto di vista tipologico che stilistico; essa sembra derivare chiaramente dal modello ancora conservato nel triclinio (14) della Villa di Oplonti, con gli ortostati disposti di testa e di taglio, ai quali il Moormann ha aggiunto il fregio a meandro nella parte superiore. L'atrio della Villa dei Papiri avrebbe dunque avuto una decorazione molto elaborata basata sull'adozione di schemi differenti a seconda dei diversi settori della stanza: nell'angolo nord-ovest lo schema decorativo avrebbe previsto degli ortostati posti su di un basamento con animali sospesi o adagiati su mensole poste dinanzi alla parete; lungo la parete nord-ovest, invece, lo schema avrebbe previsto dei paesaggi monocromi sormontati da meandri prospettici.

Lo scavo a cielo aperto del settore dell'atrio, condotto negli ultimi anni⁴⁰³ ha permesso di riportare alla luce alcuni brani della decorazione pittorica dell'atrio e degli ambienti circostanti⁴⁰⁴, tuttavia

³⁹⁴ Ehrhardt 2005.

³⁹⁵ Ehrhardt 2005.

³⁹⁶ Strocka 1991, figg. 302-303.

³⁹⁷ Pompei Pitture e Mosaici 5, 1994, p. 110, fig. 33.

³⁹⁸ Mazois 1824-1838, vol. III, tav. 36.

³⁹⁹ Beyen 1938, p. 331, figg. 79, 90 a-b, 192; Anderson 1987, pp. 31-32.

⁴⁰⁰ Cfr. Peters 1965.

⁴⁰¹ *Romana Pictura* 1998, pp. 118-119 e p. 270, schede nn. 5-6; *Pittura Romana* 2003, pp. 81-85.

⁴⁰² Cicirelli 1997; Ead. 2003.

⁴⁰³ De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998; De Simone-Ruffo 2003; De Simone-Ruffo 2004.

⁴⁰⁴ Purtroppo l'intricato sovrapporsi dei cunicoli borbonici, soprattutto nel settore dell'atrio, ha completamente sconvolto le stratigrafie originarie ed ha gravemente pregiudicato la conservazione delle strutture murarie, spesso quasi completamente rasate, e degli apparati decorativi, ridotti quasi sempre a scarsi frustuli.

estremamente importanti per ricostruire almeno a grandi linee l'articolazione decorativa di questo settore della villa.

L'atrio (b) è sicuramente uno degli ambienti più tormentati dal passaggio dei cunicoli borbonici, tuttavia i pochi setti murari superstiti, che si conservano per un'altezza massima di poche decine di centimetri, corrispondono perfettamente con quanto era stato documentato dalla pianta del Weber. In particolare trova conferma l'articolazione delle pareti lunghe in una serie di finte porte, munite anche di soglie di marmo ed inquadrature verosimilmente da stipiti lignei, che si fronteggiano simmetricamente, creando illusionisticamente l'effetto di un collegamento diretto con gli ambienti che circondano l'atrio senza però avere una connessione diretta con esso, dal momento che si affacciano tutti verso i portici esterni (a), (m) ed (u). Della decorazione pittorica si conserva attualmente soltanto un piccolo tratto dello zoccolo in corrispondenza della parete sud-est, con un basamento a fondo giallo, attualmente quasi irriconoscibile.

I soli ambienti che si affacciano direttamente sull'atrio sono il tablino (b) e le *alae* (d) ed (e). Del tablino si conservano in pessimo stato i due muri perimetrali nord e sud, con scarsi resti dell'originaria decorazione in II stile, quasi del tutto evanidi. Ai lati del tablino, diversamente da quanto ci si aspetterebbe, non si trovano delle stanze o dei corridoi, ma si aprono le due *alae*, che presentano nel tratto anteriore della parete ovest delle nicchie imitanti delle finte porte, del tutto simili a quelle dell'atrio, con soglia di marmo e stipiti lignei, così da creare anche qui l'illusione di un collegamento diretto con gli *oeci* affacciati sul loggiato esterno (a)⁴⁰⁵. Le due *alae* hanno la stessa decorazione pavimentale, con un tappeto in *tessellatum* a fondo bianco, ornato da un motivo a crocette di tessere nere, racchiuse da una fascia di tessere nere. Diversa, invece, doveva essere la decorazione parietale delle due stanze. Nell'ala (d) l'unico frammento di decorazione pittorica superstite, conservato lungo la parete orientale, presenta «tracce di fasce orizzontali colorate in nero, rosso, e verde, talvolta con andamento spezzato, e delimitate a sinistra da una fascia verticale color crema»⁴⁰⁶ pertinenti ad un sistema decorativo in II stile.

La decorazione pittorica dell'ala (e), che si conserva in condizioni molto migliori, consente di rivedere in maniera sostanziale tutto il discorso sull'originaria decorazione del settore dell'atrio. Le pareti della sala sono ornate da un sistema decorativo di II stile, del quale si conserva un ampio tratto della zona mediana e l'inizio della zona superiore in corrispondenza della parete est e dei piedritti che inquadrano l'ampia finestra che si apre nella parete sud.

⁴⁰⁵ Questo tipo di soluzioni, che prevedono il capovolgimento dell'asse visuale degli ambienti che si aprono intorno all'atrio sono molto frequenti nelle *domus* urbane e nelle ville suburbane del I secolo a.C. A Pompei ci sono numerosi esempi di abitazioni di epoca sannitica, basate sull'organizzazione canonica del settore dell'atrio con la sequenza *cubicula-alae-tablinum-oeci*. Nel corso del I secolo a.C. però i vani di accesso agli *oeci* che fiancheggiano il tablino vengono ruotati di 180° ed aperti sul peristilio, mentre nell'atrio i vani chiusi vengono spesso mascherati da finte porte. Cfr. Pesando 1997, pp. 58-59.

⁴⁰⁶ De Simone-Ruffo 2004, p. 296. Le pitture sono attualmente in parte irriconoscibili e in parte coperte da un tavolato.

Lo schema decorativo prevede una parete chiusa, articolata in una serie di ortostati racchiusi da cornici modanate e da listelli con fasce ornamentali decorate da motivi floreali. Gli ortostati imitano dei finti rilievi con scene di paesaggio (*monochrómata*) campite con diverse sfumature dello stesso colore, che nel pannello centrale, molto rovinato, doveva essere a fondo rosa o carne; mentre nei pannelli laterali è rosso porfido. I pannelli con *monochrómata* dell'*ala* (e) sono del tutto identici ai due frammenti scoperti il 15 dicembre del 1754. In particolare la resa dei paesaggi è identica: basta osservare la caratterizzazione delle rocce sul pannello MNN 9423 direttamente confrontabile con il frammento di paesaggio dipinto nel tratto nord della parete est dell'*ala* (e); identica appare anche la maniera di caratterizzare le parti degli edifici colpite dalla luce, resa con sottili e rapide linee bianco-crema; identica appare anche la maniera di caratterizzare il manto di tegole del tetto del sacello dipinto nel frammento MNN 9423 e il tetto della piccola loggia raffigurata sul frammento del tratto nord della parete est dell'*ala* (e). I due pannelli custoditi al Museo Archeologico di Napoli⁴⁰⁷ vanno dunque attribuiti alla decorazione dell'*ala* (e) e non dell'atrio (c), come dimostra inequivocabilmente il confronto con i resti della decorazione conservate in situ⁴⁰⁸.

Gli ortostati sono sormontati da un filare di bugne celesti disposte di taglio, alternate a strette bugne rosse disposte di testa. Ciò porta ad escludere la possibilità che il fregio a meandro prospettico (MNN inv. 8548) fosse appartenuto alla stessa decorazione di cui facevano parte anche gli ortostati figurati, e che esso fosse collocato a coronamento degli ortostati, come aveva sostenuto il Moormann. Sulla parete est dell'*ala* si vede infatti chiaramente che i pannelli paesaggistici conservano non soltanto la fascia superiore ornata da un motivo floreale, ma anche che al di sopra di questa fascia sono collocate le bugne rosse e celesti disposte di testa e di taglio. Alternativamente si dovrebbe ipotizzare che il fregio a meandro fosse collocato sotto il filare di ortostati; tuttavia in tutti gli esempi noti di II stile il motivo del fregio a meandro non compare mai in questa posizione all'interno dello schema decorativo e si tratterebbe quindi di un unicum. In realtà due elementi spingono per considerare i due elementi – il fregio a meandro ed i *monochrómata* – come elementi separati e non appartenenti ad uno stesso sistema decorativo, contrariamente a quanto sia Moormann, sia recentemente De Simone e Ruffo hanno ritenuto. Innanzitutto c'è la questione delle date di rinvenimento dei vari frammenti: il fregio a meandro fu scoperto il 10 marzo 1754, mentre i *monochrómata* furono scoperti soltanto nove mesi più tardi, il 15 dicembre. Il rinvenimento del frammento con meandro prospettico inoltre, è precisamente posizionato nella pianta Weber⁴⁰⁹; mentre il luogo di rinvenimento dei *monochrómata* è un punto imprecisato nella zona intorno alla

⁴⁰⁷ MNN inv. 9423 e s.n.

⁴⁰⁸ In effetti anche le misure del pannello paesaggistico e delle cornici del frammento 9423 corrispondono esattamente a quelle delle pitture conservate nell'*ala* (e).

⁴⁰⁹ Quinta explicacion, N. XI.

‘fuente de marmol’, ovvero non lontano dall’impluvio dell’atrio (c). Nulla dunque autorizza a pensare che il meandro prospettico ed i paesaggi monocromi furono trovati insieme o comunque che essi potessero fare parte della stessa decorazione. Inoltre nessuno ha messo in evidenza che la fascia con motivi floreali che racchiude gli ortostati dell’ala è simile, ma non identica a quella dipinta sotto (o sopra) il fregio a meandro. La prima presenta dei tralci vegetali affrontati ai lati di piccole borchie; la seconda, invece, presenta lo stesso tipo di tralci simmetrici, ai lati di fiori stilizzati a otto petali. È chiaro dunque che la decorazione dell’ala (e) si richiamava in alcuni dettagli a quella dell’atrio (c), pur avendo uno schema decorativo del tutto indipendente. Quest’ultimo prevede al centro della parete, dinanzi al filare di ortostati, una coppia di colonne con il fusto ornato da un motivo a squame bicrome, color crema e rosa scuro, che inquadrano il pannello centrale, leggermente più grande rispetto ai pannelli laterali e racchiuso da una cornice modanata rosso porfido con un listello interno verde. Le due colonne dal fusto squamato sottolineano la preminenza del pannello centrale rispetto a quelli laterali. È possibile che esse poggiassero su di un apposito basamento e che inquadrassero un’edicola. Alle due estremità della parete sono dipinte due paraste con il fusto dipinto in rosa chiaro, interrotte da una sottile linea rossa posta in corrispondenza del filare di bugne che corre sopra gli ortostati.

Lo schema decorativo nel suo insieme appare molto simile a quello utilizzato per la parete di fondo del cubicolo (x) della Casa delle Nozze d’Argento e a quelli, cronologicamente un po’ più tardi, del triclinio (m) e dell’esedra (y) della Casa degli Epigrammi Greci a Pompei. Nella Casa delle Nozze d’Argento e nel triclinio (m) della Casa degli Epigrammi Greci ritornano molto simili la disposizione delle colonne centrali e delle lesene angolari e la stessa ricerca di simmetria tra gli ortostati e le colonne. La preminenza data al pannello centrale, invece, richiama più strettamente lo schema ipotattico delle pareti dell’esedra (y) della Casa degli Epigrammi Greci⁴¹⁰, dove il pannello centrale con un quadro mitologico è inserito in un’edicola sorretta da colonne col fusto ornato di squame. Colonne simili si ritrovano anche sulle pareti dell’*oecus* (13) della Villa (6) di Terzigno⁴¹¹ ed anche in quel caso sottolineano la maggiore importanza del gruppo di figure poste al centro della composizione. Le pitture dell’ala (e) si collocano nella fase II b della classificazione del Beyen e dunque si datano in età cesariana in armonia quindi con la cronologia ricavabile anche dalle strutture murarie e dal confronto con gli esempi pompeiani sopra citati.

Resti significativi della decorazione pittorica si conservano anche negli altri ambienti che si dispongono a raggiera tutt’intorno all’atrio.

Nell’*oecus* (g) si conservano i resti in crollo di una ricca composizione architettonica. Le pareti erano inquadrare da pilastri rettangolari color crema con sottili linee rosse che indicano la

⁴¹⁰ Sulle pitture di questa esedra cfr. Strocka 1995.

⁴¹¹ Sulle pitture dell’*oecus* (13) cfr. Cicirelli 2003; Sampaolo 2005; Moormann 2005.

separazione tra i vari rocchi di cui si compongono i pilastri. Sulla parete di fondo orientale i pilastri inquadrano un plinto viola, sormontato da un podio giallo con avancorpi dello stesso colore sorretti da cornici modanate verdi. Sul podio giallo si impostano dei pannelli a fondo viola, dinanzi ai quali sono collocati dei pilastri rettangolari, poggianti su di una base verde, con il fusto ornato da un incasso rettangolare, all'interno del quale sono dipinte delle rosette a quattro punti e sormontato da un capitello tuscanico, con collarino ornato da un *kyma* lesbico. Purtroppo poco si può ricostruire della parte alta della parete; tuttavia dai frammenti crollati ai piedi della parete si può ricostruire parzialmente lo schema della zona superiore. Questa doveva prevedere delle aperture a fondo celeste inquadrate da pilastri in giallo oca, tra i quali erano collocate delle maschere teatrali, forse custodite all'interno delle apposite cassette.

Delle pareti lunghe, invece, resta soltanto parte dello zoccolo, con plinto viola, cornice modanata verde e podio ad ortostati viola disposti di taglio alternati ad ortostati gialli disposti di testa, sormontati da un basamento verde, sul quale doveva impostarsi la zona mediana.

Gli scarsissimi resti di pitture che si conservano nell'*oecus* (f) consentono di ricostruire anche per questa sala uno schema omologo a quello dell'*oecus* (g). La parete di fondo orientale presenta uno schema inquadrato da due pilastri bianco-crema, che inquadrano un basso plinto viola sul quale si ergono tre basamenti rosa, uno al centro e due laterali, ornati alla base da cornici modanate verdi. Sulla parete sud si conserva in crollo un frammento della zona superiore con architrave e cornici a fondo rosa. Nonostante niente altro ci rimanga di questa decorazione, si può ricostruire schematicamente il sistema decorativo, con un'edicola centrale e due avancorpi laterali posti al di sopra dei rispettivi basamenti.

Il grande triclinio fenestrato (i), che si apre nell'angolo sud-occidentale del portico (a-m), doveva essere uno degli ambienti più sontuosi di questo settore della villa. Nell'angolo nord-est della sala si conserva un prezioso frammento di megalografia⁴¹², nella quale si vede, sul fondo rosso della parete, una figura femminile dal torso nudo fino ai fianchi, con la veste, trattenuta in parte dal braccio sinistro, che ricopre interamente le gambe e ricade all'indietro gonfiata dal vento. La figura femminile avanza verso l'osservatore tenendo nella sinistra un lungo bastone. A sinistra della figura è dipinta una colonna⁴¹³.

Nella parte bassa del tratto sud della stessa parete si conserva un piccolo settore della struttura architettonica che doveva inquadrare l'intera composizione. Sono ancora riconoscibili un plinto rosso, concluso superiormente da una linea bianca, sul quale poggia un podio a fondo viola, ornato da un riquadro a fondo verde con palmetta ed elementi vegetali stilizzati. Dinanzi al podio è

⁴¹² La pittura non è visibile perché velata e ne esiste soltanto una foto in b/n. Cfr. De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, p. 58, fig. 16.

⁴¹³ De Simone-Ruffo 2003, p. 294.

collocato un basamento di forma circolare color crema con fascia superiore viola sormontata da una cornice bianco-crema con motivo a linguette. Al di sopra di questo basamento poggia una colonna dal fusto liscio poggiante su di una base attica. Dunque le figure che popolavano la megalografia erano inserite in una complessa composizione architettonica che conferiva monumentalità all'intera sala. Allo stato attuale delle conoscenze sulle vicende dello scavo della villa, soprattutto sulla presenza di frammenti di altre figure eventualmente recuperati, ben poco si può arguire sulla figura femminile dipinta sulla parete est. Con ogni probabilità si tratta di una Menade che avanza reggendo un tirso. Essa ricorda seppure lontanamente la figura della flagellante nel fregio megalografico della Villa dei Misteri, dove è analogo il dettaglio della veste scivolata sopra i fianchi, con un lembo fissato sul lato anteriore; il trattamento anatomico della figura ricorda invece quello della menade danzante della Villa dei Misteri. La presenza del fregio megalografico è una conferma ulteriore dell'altissimo livello della committenza ed allo stesso tempo l'eccezionale perizia dell'*officina* che ha realizzato le decorazioni in II stile della villa. Nell'*oecus* (r) è stata rinvenuta una porzione consistente della originaria decorazione in II stile. Il tratto attualmente conservato, pertinente al tratto sud della parete est, misura m. 2,50 di lunghezza per m. 1,20 di altezza⁴¹⁴ e corrisponde all'incirca alla metà dello schema decorativo applicato su questa parete, che prevedeva una ricca composizione architettonica, impreziosita da una ricca serie di elementi decorativi accessori che ne accentuano il carattere illusionistico. In corrispondenza dell'angolo meridionale della parete è dipinto un pilastro color crema con la faccia investita dalla luce dipinta con una tonalità più chiara, e con sottili listelli orizzontali rossi, che indicano il punto di innesto tra i vari rocchi di cui si compone il fusto. Il pilastro nasconde parzialmente la vista su di un breve tratto di parete in *opus quadratum* a fondo viola, del quale si riconoscono chiaramente tre filari, sormontati da una fascia rosa scuro e da una cornice a dentelli rossa, sulla quale in parte si riconosce un campo viola. Dinanzi al muro in *opus quadratum* è collocato un piccolo basamento rosso-arancio ornato da un fregio a palmette e rosette inquadrato da due cornici modanate e sormontato da una serie di piccoli acroterii. Il basamento è a sua volta parzialmente nascosto da un pilastro quadrangolare con il fusto ornato da incassi rettangolari e con listelli verdi posti a separazione dei vari rocchi. Questo pilastro separa il muro ad ortostati da un secondo tratto di parete con un ampio ortostate viola sormontato da una serie di fasce ornamentali che prevedono: una sottile linea bianca; una fascia rossa; una cornice modanata verde; un fregio a fondo viola, ornato da corolle floreali alternate a boccioli uniti da archetti; una cornice rossa; un fregio a fondo verde con figura alata desinente in cauli tra una coppia di grifoni simmetrici. Il fregio è sormontato da una cornice modanata con linee rosse e viola su fondo bianco, sulla quale si imposta un pannello a fondo rosso-arancio, dinanzi al quale è dipinto un

⁴¹⁴ La pittura è stata staccata, montata su di un supporto e custodita in deposito (s.n.). Ringrazio la dott.ssa M. P. Guidobaldi, direttrice degli Scavi di Ercolano, per avermi concesso il permesso di studio di questo frammento pittorico.

vaso di vetro contenente un grappolo d'uva ed una melagrana. La parete è parzialmente nascosta da una colonna dal fusto cilindrico parzialmente lavorato (sono ancora visibili i dadi o tenoni per il sollevamento dei blocchi durante la messa in opera, ornati anch'essi da piccole borchie metalliche) ed ornato da una serie di rombi racchiusi da bordi viola e contenenti delle rosette. Dietro la colonna spunta un basamento viola coronato da una cornice a mensola ornata da figure alate ed uccelli, che nasconde parzialmente la vista su di un pilastro con il fusto ornato da un incasso rettangolare all'interno del quale è dipinta una fascia a fondo bianco con motivo a tralci floreali disposti simmetricamente ai lati di borchiette. Dietro la lesena è visibile un tratto di parete con un ortostate rosso sormontato da una cornice modanata rosso-arancio, sulla quale corre un fregio a meandro prospettico a fondo verde, a sua volta sormontata da una cornice rosso-arancio. Questa sorregge un fregio a fondo bianco crema, con una teoria di uccelli affrontati ai lati di palmette. Il fregio è sormontato dal davanzale di una finestra, parzialmente chiusa da una tenda, che apre la vista su di una fuga di colonne in prospettiva, che sorreggono un epistilio viola ornato da figure alate. La finestra è inquadrata sulla destra da un basamento parallelepipedo sorreggente uno scudo con umbone in forma di *gorgonéion*. L'estremità sinistra della finestra è seminascosta da una colonna dal fusto scanalato e rivestito di stucco bianco, che doveva inquadrare l'edicola o comunque il pannello centrale dell'intera composizione. Di questo settore resta solo una piccola porzione di circa cm 15, che comprende un ortostate rosso-arancio, sormontato da una fascia rosa sormontata da una mensola dello stesso colore, sulla quale si imposta un secondo pannello, a fondo rosso arancio, sul quale si distinguono appena una cornice ad ovali ed una sottile fascia verde dall'andamento obliquo. Il sistema decorativo sopra descritto si riproponeva simmetricamente sull'altra metà della parete. Altri frammenti, appartenenti alla decorazione dello zoccolo della parete sud, mostrano un plinto nero, sormontato da un podio rosso, concluso da una cornice modanata gialla e da fasce orizzontali color giallo e crema⁴¹⁵.

La decorazione dell'*oecus* (r) è estremamente interessante soprattutto perché chiarisce ulteriormente l'unitarietà del programma figurativo dell'intero settore dell'atrio, nonostante la grande variabilità degli schemi decorativi applicati sulle pareti delle varie stanze. Allo stesso tempo è possibile rintracciare delle strette relazioni con tutti i più importanti cicli figurativi in II stile rinvenuti in Campania. L'*officina* che ha lavorato alla decorazione di questi ambienti sembra aver prediletto schemi basati su una struttura della parete estremamente movimentata, con una serie di avancorpi e padiglioni in prospettiva che si dispongono simmetricamente ai lati di un'edicola o comunque di una struttura centrale. Tale schema di base è stato adottato, con gli opportuni adattamenti, per la decorazione delle *alae* (d) ed (e), degli *oeci* (f) e (g), dell'*oecus* (r) e del triclinio (i). Si tratta in

⁴¹⁵ De Simone-Ruffo 2003, p. 299.

realtà di un modello molto diffuso nella fase matura del II stile. A Pompei lo si ritrova adottato nel cubicolo (17) e nella biblioteca (18) della Casa VI 17 (*Ins. Occ.*), 41⁴¹⁶, ed in forme monumentali nel triclinio (3) della Casa di M. Obellius Firmus. Ad Oplontis è stato utilizzato nella decorazione del cubicolo (23) ed in forme monumentali nel triclinio (14).

I dettagli ornamentali consentono inoltre di individuare i nessi sottili tra le decorazioni dei diversi ambienti del settore dell'atrio. I pilastri che su tutte le pareti inquadrano l'intera composizione architettonica si ritrovano quasi identici nell'*oecus* (r), nell'*ala* (e) e negli *oeci* (f) e (g); in tutti questi ambienti ritorna identico anche il motivo del listello rosso che separa i rocchi di cui si compone il pilastro. Il fregio a meandro prospettico su fondo verde dipinto nell'*oecus* (r) richiama alla mente quello dell'atrio (c). Un elemento apparentemente secondario come la fascia floreale che impreziosisce la lesena dipinta al centro del tratto superstite della parete est dell'*oecus* (r) diviene importante perché dimostra come i pittori operassero variando continuamente gli schemi, pur utilizzando un repertorio ornamentale limitato. La fascia suddetta, infatti, costituisce la versione semplificata delle cornici floreali che racchiudono gli ortostati con *monochrómata* dipinti nell'*ala* (e) e della fascia con motivi floreali che coronava il fregio a meandro prospettico dell'atrio (c).

Altri dettagli avvicinano le pitture dell'*oecus* (r) alle pitture di altri importanti ville dell'area vesuviana: le colonne dal fusto semilavorato ornate di rombi ritornano quasi identiche nell'*oecus* (3) della Casa di M. Obellius Firmus, nell'atrio (5) della Villa di Oplontis e nel triclinio (H) della villa di P. Fannius Synistor a Boscoreale. La natura morta con vaso di vetro e frutta richiama immediatamente alla mente le celebri nature morte della sala (23) della Villa di Oplontis e del cubicolo (M) della Villa di P. Fannius Synistor. Il fregio verde con *pothnios* e grifi desinenti in cauli si può confrontare con il fregio analogo dipinto nel triclinio (13) della Villa 6 di Terzino. Lo scudo poggiato su di un basamento, con umbone in forma di *gorgonéion* si può confrontare con gli scudi raffigurati sulle pareti lunghe del cubicolo (17) della Casa VI 17 (*Ins. Occ.*), 41⁴¹⁷. Le vedute di portici in prospettiva seminascosti da una tenda si possono confrontare con quelli dipinti nel triclinio (13) della Villa 6 di Terzino, con quelli dipinti nel cubicolo (46) della Casa del Labirinto e con quelli dell'*oecus* (3) della Casa di M. Obellius Firmus a Pompei.

La megalografia del triclinio (i) si articolava in una complessa scenografia, probabilmente con un'edra centrale inquadrata da colonne secondo un modello che si ritrova impiegato nella megalografia di recente scoperta in una villa a Baiae. Questa prevedeva una serie di figure inserite all'interno di un'edra centrale, inquadrata da colonne a forma di palma, affiancata da ampi pannelli a fondo viola impostati su di un prezioso podio, coronato da un fregio a triglifi e metope.

⁴¹⁶ Strocka 1993, pp. 341-351, tav. 74.1.

⁴¹⁷ Strocka 1993, pp. 328-341, tav. 72.3.

La composizione era inquadrata alle due estremità della parete da una coppia di lesene corinzieggianti color crema.

Le pitture della Villa dei Papiri non soltanto confermano il gusto raffinato del proprietario, che aveva approntato un programma decorativo, anche pittorico, di eccezionale livello artistico, ma soprattutto arricchiscono notevolmente le conoscenze sulle capacità espressive delle *officinae* pittoriche campane dell'epoca del II stile in un contesto, quale è quello di Ercolano in generale e della Villa dei Papiri in particolare, estremamente privilegiato, sia per la vicinanza a Napoli, sia per la presenza in città di numerosi esponenti dell'aristocrazia urbana.

Questo carattere peculiare della pittura ercolanese trova ulteriore conferma dal confronto con le pitture delle ville dell'agro pompeiano e di Pompei stessa. Il recente rinvenimento di pitture in II stile a Baia⁴¹⁸, dunque ancora una volta in un contesto di committenza molto elevato, consentirà di ampliare notevolmente i confronti disponibili.

⁴¹⁸ Le pitture sono state scoperte in una villa romana sepolta sotto le strutture del Castello Aragonese. Ho potuto osservare queste pitture quando erano in corso di scavo. A tale proposito ringrazio la dott.ssa Paola Miniero per l'estrema disponibilità e lo spirito di collaborazione dimostratimi durante i sopralluoghi al Castello Aragonese.

1.2. Il terzo stile

Status quaestionis degli studi sul terzo stile

Mau dedicò molta attenzione alla fase del cosiddetto terzo stile, che egli definì stile ornamentale. Dopo di Lui sono si sono occupati del terzo stile Ippel⁴¹⁹, Bastet e de Vos⁴²⁰ ed Ehrhardt⁴²¹. Esistono inoltre monografie o articoli monografici su decorazioni in terzo stile conservate in singole case⁴²² o discussioni sul Terzo stile inserite in opere dedicate in generale alla pittura romana⁴²³.

Allo stato attuale degli studi non si hanno più problemi ad ammettere una derivazione graduale del terzo stile dal II⁴²⁴. Nessuno oggi accetta più l'ipotesi del Curtius⁴²⁵ di una successione diretta tra secondo e quarto stile, con il terzo stile che sarebbe stato una sorta di corrente parallela al quarto. Analoga la posizione dell'Ippel⁴²⁶, il quale non accettava l'idea di un passaggio graduale dal secondo al terzo stile e dal terzo al quarto stile e considerava il terzo stile come una corrente artistica isolata di ispirazione orientale. Credo sia da scartare anche l'ipotesi dello Schefold⁴²⁷, secondo il quale il terzo stile sarebbe una creazione originale, opera di un grande maestro affine a quello dell'Ara Pacis⁴²⁸.

Per Schefold il terzo stile esprime «la simbologia della nuova forma spirituale e statale» inaugurata da Augusto⁴²⁹. Dello stesso tenore anche Pappalardo quando afferma: «Come che il secondo stile tenesse ancora presenti i modelli di cavalieri pubblicani e mercanti arricchitisi con la conquista d'Oriente, mentre il terzo quelli della classe senatoria riportata in auge da Augusto»⁴³⁰.

Effettivamente i modelli ideologici che sottendono alle nuove sperimentazioni del terzo stile esprimono i nuovi aristocratici valori dell'*aurea Aetas* venutasi ad instaurare con l'avvento del principato di Augusto. Per questo motivo le forme attraverso cui si esprimeva il secondo stile, perlopiù giocate sul barocchismo delle strutture architettoniche rappresentate sulle pareti, cedono il passo nel terzo stile ad una minore ostentazione del lusso, fatto non più per essere visto a distanza, ma rigorosamente relegato nei dettagli e negli elementi accessori della decorazione, come puro e semplice ornamento.

⁴¹⁹ Ippel 1910.

⁴²⁰ Bastet – de Vos 1979.

⁴²¹ Ehrhardt 1987.

⁴²² von Blanckenhagen 1962; Zevi 1954; Bastet 1976; Pappalardo 1985; Clarke 1987; Anderson 1987; Id. 1987-1988; Strocka 1991; Moormann 1986; 1987; Peters 1993.

⁴²³ Curtius 1929; Schefold 1952; Id. 1962; Beyen 1965; Barbet 1985; Pappalardo 1991; Ling 1991; Riemenschneider 1986; Thomas 1995.

⁴²⁴ Barbet 1985; Bastet – de Vos 1979; Ehrhardt 1987.

⁴²⁵ Curtius 1929.

⁴²⁶ Ippel 1910, pp. 32-34.

⁴²⁷ Schefold 1952, pp. 14-15; Id. 1962, p. 59; Id. 1972, pp. 26-27.

⁴²⁸ L'idea dell'artista creatore ritorna in Schefold anche a proposito della nascita del IV stile. Cfr. Schefold 1962, p. 116.

⁴²⁹ Schefold 1991, p. 18.

⁴³⁰ Pappalardo 1991, pp. 222-223.

Dal secondo stile derivano i due tipi principali di schemi decorativi sulla base dell'organizzazione della zona mediana: quello ipotattico, con edicola centrale con quadro e pannelli laterali; quello paratattico con una serie di pannelli equivalenti divisi o meno da fasce. Gli zoccoli e i registri superiori sembrano aver derivato i loro schemi dai precedenti del secondo stile: essi a volte risultano in connessione con la zona mediana, altre volte risultano esserne parzialmente o completamente indipendenti.

Dal punto di vista dell'innovazione stilistica la vera rivoluzione del terzo stile è consistita nella progressiva scomposizione e disgregazione dell'impalcatura architettonica ed illusionistica delle decorazioni di secondo stile, con un progressivo appiattimento della parete compensato dal calligrafismo e dal preziosismo dei dettagli ornamentali, spesso di una consistenza quasi metallica. Vi predomina, per usare le parole di Beyen «il carattere ornamentale e piano anche nell'ornamento», con un'esecuzione miniaturistici dei diversi elementi che compongono la parete, ormai sostanzialmente chiusa ed appiattita. Sempre di più nelle decorazioni di terzo stile si va imponendo la presenza del quadro, che aveva fatto le sue prime apparizioni nella fase finale del secondo stile.

Un problema molto sentito dagli studiosi di pittura romana è quello della cronologia e della possibilità di suddividere in fasi i cosiddetti 'stili'. Purtroppo i criteri esterni per stabilire una cronologia affidabile sono molto scarsi e si prestano anch'essi ad ampie discussioni tra gli studiosi. I punti fermi nella discussione sul terzo stile sono molto pochi. La Piramide Cestia a Roma, che mostra una semplice decorazione a pannelli con al centro vignette separati da candelabri, si data con precisione prima del 12 a.C. in base al ritrovamento dell'iscrizione dedicatoria, nella quale si fa il nome di Agrippa⁴³¹ come erede.

Un bollo su tegola dalla Villa di Boscotrecase recava il nome di Agrippa Postumus, figlio orfano di Agrippa e di Giulia, nato appunto nel 12 a.C. Agrippa Postumus fu adottato da Augusto nel 4 d.C., per poi essere esiliato nel 7 d.C. Le pitture della villa si daterebbero dunque entro il 7 d.C. In un armadio della villa, tuttavia si rinvennero due sigilli con il nome di un liberto imperiale Tiberius Claudius Euthychus, probabilmente l'ultimo proprietario del complesso. Di qui l'oscillazione cronologia delle pitture entro il 7 d.C., data dell'esilio di Agrippa Postumus, oppure dopo il 14 d.C., anno della morte dello stesso e allora la decorazione della villa sarebbe attribuibile al liberto Ti. Claudius Euthychus. von Blanckenhagen⁴³² data le pitture poco dopo l'11 a.C.; Schefold⁴³³ pensa al breve periodo fra il 4 ed il 7 d.C. Bastet⁴³⁴ ritiene plausibile una datazione prima del 7 d.C., ma non

⁴³¹ La morte di Agrippa, nel 12 a.C., è dunque un ottimo *terminus ante quem*.

⁴³² von Blanckenhagen – Alexander 1962; Id. 1990.

⁴³³ Schefold 1962, p. 59.

⁴³⁴ Bastet – de Vos 1979, pp. 8-9.

esclude la cronologia bassa. Anche la Barbet⁴³⁵, Ehrhardt⁴³⁶ e Pappalardo⁴³⁷ propendono per una cronologia alta. Personalmente ritengo che l'argomentazione proposta recentemente da Anderson⁴³⁸, che ha riconosciuto i ritratti di Livia e Giulia nei medaglioni dipinti nel cubicolo (15), sia risolutiva per la cronologia alta delle pitture.

Le pitture del triclinio (41) della Casa del Centenario, oggi molto malandate, si datano prima del 15 a.C. sulla base di un graffito con data consolare letto su una delle pareti di una delle *alae* dell'atrio minore, che secondo Mau conservava i resti di una pittura contemporanea a quella del triclinio (41). Le pitture dell'Edificio di Eumachia si datano in base all'iscrizione dedicatoria, dalla quale si apprende che il complesso fu costruito a spese di Eumachia, sacerdotessa pubblica di Venere, a nome suo e del figlio M. Numistrius Fronto; Eumachia dedicò l'edificio alla *Concordia* e alla *Pietas Augusta*. Anche in questo caso l'opinione degli studiosi si è divisa tra i fautori di una datazione in età tiberiana e coloro che propugnano una datazione ad età claudio-neroniana.

Le decorazioni della Grande Palestra a Pompei sono state datate da Bastet – de Vos⁴³⁹ tra l'età caligolea e l'età claudia, cioè tra il 37 ed il 54 d.C. Ehrhardt⁴⁴⁰ sulla base dei un graffito letto su di una colonna del portico nord, su di uno strato di intonaco precedente a quello dei restauri post 62 d.C. ha potuto datare le pitture di terzo stile della Palestra prima del 42 d.C.

Partendo da questi capisaldi si è cercato di delineare una storia evolutiva del Terzo stile, cercando anche di derivarne una cronologia relativa articolata in fasi o periodi.

Mau aveva suddiviso il terzo stile in una fase iniziale denominata '*Candelaberstil*', seguita dalla fase del Terzo stile pieno ed infine da una fase di transizione al IV. La seriazione del Mau è stata sostanzialmente adottata anche da Beyen⁴⁴¹, che parlava di 'terzo stile primitivo', 'terzo stile puro' e 'stile di transizione fra il III ed il IV'. Schefold⁴⁴² suddivide il terzo stile in una fase 'precoce', 'matura' e 'tarda'.

Bastet, nella sua 'proposta di classificazione', ha suddiviso il terzo stile in due fasi, delle quali la prima è articolata in tre sottofasi, la seconda in due. Il terzo stile sarebbe stato preceduto da un periodo di transizione dal secondo stile, corrispondente alla fase finale del secondo stile (fase IIb = 30-20 a.C.) della classificazione di Beyen.

Nella fase Ia (ca. 20-10 a.C.) si assiste alla progressiva disintegrazione degli elementi architettonici della parete anche se nel complesso la struttura architettonica ha ancora una sua organicità. Lo

⁴³⁵ Barbet 1985, pp. 109-110.

⁴³⁶ Ehrhardt 1987, p. 5.

⁴³⁷ Pappalardo 1991, p. 225.

⁴³⁸ Anderson 1987.

⁴³⁹ Bastet – de Vos 1979, p. 94.

⁴⁴⁰ Ehrhardt 1987, pp. 63-64, ripreso da Pappalardo 1991, pp. 225-226.

⁴⁴¹ Beyen 1965, p. 360.

⁴⁴² Schefold 1962, pp. 59-72.

zoccolo mostra ancora una sua profondità; su di esso poggiano i sottili candelabri che scompartiscono la zona mediana e si prolungano nel campo del registro superiore. Negli ornamenti prevalgono i motivi floreali e i delicati motivi a traforo.

Nella fase Ib (ca. 10-1 a.C.) 'la scompartitura è decisiva per la struttura della parete, nel senso che gli elementi architettonici diventano ancora più subordinati ad essa, con la graduale perdita delle loro funzioni e fino a diventare irriconoscibili. Zoccolo, zone mediana e superiore tendono ad una sempre maggiore autonomia, seguendo leggi proprie. Il bancone dello zoccolo perde ogni profondità. Nella zona mediana la profondità viene ugualmente ridotta al minimo per cui le colonne devono fare a meno dei loro basamenti. Esse stesse diventano man mano meno solide, riducendosi a mere portatrici di ornamenti. La zona superiore eccelle, di solito, in fantasiose forme architettoniche, sempre più disgiunte dai loro contenuti reali. Tralci e tirsì incominciano a fare più spesso le veci di elementi architettonici',⁴⁴³.

Nella fase Ic (ca. 1-25 d.C.) 'le forme architettoniche sono diventate quasi lineari. Né lo zoccolo, né la zona mediana denotano più alcun interesse per costruzioni più o meno prospettiche. Queste si limitano quasi esclusivamente alla sola zona superiore, ove sono tuttora in diminuzione e, se ci stanno, hanno un aspetto altamente artificioso, per la mancanza di ogni funzione reale nella struttura della parete. Lo zoccolo non ha più mansioni di sostegno e si dimostra del tutto piano. Articolazioni d'origine architettonica, quali basamenti, sono state ridotte definitivamente a motivi lineari e quindi spesso irrilevanti. Nella zona mediana si dà molta importanza alla «predella», che si è sviluppata in pieno. All'altezza dell'architrave appare talvolta un suo equivalente, fuso con l'originaria zona dei *pinakes*. L'edicola assume spesso forme irreali. La zona superiore, alquanto isolata, aerea ed estrosa, si contrappone alle parti chiuse della parete, che le fanno da base' ⁴⁴⁴.

Nella fase IIa (ca. 25-35 d.C.) 'la scompartitura dello zoccolo può mostrarsi meno rigida, per l'introduzione di elementi estranei alla struttura originaria, quali i tralci riscontrati nella fase anteriore. Inizialmente l'architettura nella zona mediana è ancora di poco conto. I candelabri possono diventare più solidi, e comporsi di elementi eterogenei. La zona superiore tende a volte ad un aggancio più organico con la zona mediana, in senso verticale. In senso orizzontale essa può anche disgregarsi in sezioni piuttosto a se stanti. La zona mediana incomincia ad interessarsi a forme diagonali, contro il principio attestato finora delle verticali dominanti nella decorazione parietale',⁴⁴⁵.

Nella fase IIb (ca. 35-45 d.C.) 'vi sono criteri diversi e divergenti per questa fase stilistica, che comprende un numero piuttosto elevato di decorazioni. Cubicoli, tablini e triclini hanno sistemi

⁴⁴³ Bastet – de Vos 1979, p. 35.

⁴⁴⁴ Bastet – de Vos 1979, p. 42.

⁴⁴⁵ Bastet – de Vos 1979, p. 53.

molto variabili anche all'interno della categoria. Man mano è sorta una diversità, che precorre quella – forse ancora maggiore – vigente nel IV stile.

Nello zoccolo riscontriamo l'aggiunta di più elementi fantastici. Se questo conserva il carattere geometrico, gli ornamenti compaiono spesso in punti irragionevoli. La zona mediana ridiventa più aperta ad elementi architettonici, specie in decorazioni fastose. Questi si situano preferibilmente ai fianchi dell'edicola, la quale non fa mostra invece, del suo passato architettonico. L'horror vacui tende a scomparire. Le pareti diventano più folte, avranno toni più caldi e diventano comunque meno rigide. Zone mediana e superiore tendono a stringere il rapporto. Nella zona superiore possono apparire elementi alquanto isolati. I padiglioni di prima possono svilupparsi così a unità a se stanti, con una decorazione propria: che inquadrano isolandola dal resto della decorazione⁴⁴⁶.

Al lavoro di Bastet – de Vos si affianca ed i più punti anche si contrappone quello di Ehrhardt⁴⁴⁷. Lo studioso giunge ad una cronologia basata non sulla scansione per fasi e sub-fasi ma in correlazione con i governi degli imperatori. Rispetto al lavoro di Bastet – de Vos non mancano spostamenti cronologici anche notevoli di importanti complessi pittorici.

Nel capitolo II (*Die Wände der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.*) vengono esaminate le pitture della fase di passaggio dal II al terzo stile. In questo primo raggruppamento compaiono esempi di pitture della fase finale del secondo stile (= fasi IIa e IIb della classificazione del Beyen) e quelle della fase iniziale del terzo stile ('*Candelaberstil*'). Ehrhardt tuttavia inserisce in questo gruppo anche decorazioni più tarde, di piena età augustea, come quelle della Villa Imperiale a Pompei e della Villa di Boscotrecase, che Bastet colloca rispettivamente nelle sue sub-fasi Ib e Ic.

Nel capitolo III.2 vengono descritte le pitture di età augusteo-tiberiana, decorazioni caratterizzate da architetture molto esili, eco lontana delle architetture del secondo stile, che ritornano in questa fase come ornamento e non come elemento di illusione spaziale. Nel capitolo che precede III.1 (*Die Wände caliguläischer Zeit*) vengono raggruppate una serie di decorazioni che lo studioso colloca in età caligolea, giungendo a delineare addirittura uno 'stile caligoleo', che sarebbe stato caratterizzato da elementi più grossolani, con i dettagli dissolti in strisce di vario colore, senza una particolare unità.

Nel capitolo IV vengono invece discusse le decorazioni della fase di passaggio tra l'età claudia e quella neroniana e le decorazioni pre-terremoto del 62. In questi due raggruppamenti compaiono molti degli esempi inseriti da Bastet nella sua fase IIb. Particolarmente problematico è il capitolo V nel quale Ehrhardt affronta il problema di quelle decorazioni più tarde che sarebbero copie di sistemi decorativi delle epoche anteriori, come le pitture del tablino nero della Villa dei Misteri, le pitture della Casa di L. Caecilius Iucundus e quelle della Casa del Sacerdos Amandus. In questo

⁴⁴⁶ Bastet – de Vos 1979, p. 62.

⁴⁴⁷ Ehrhardt 1987.

capitolo Ehrhardt inserisce anche le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico, che egli appunto ritiene copie di età neroniana di pitture più antiche. Le pitture di Terzo stile della Casa del Colonnato Tuscanico sarebbero tra l'altro contemporanee alle decorazioni in IV stile conservate nella stessa abitazione⁴⁴⁸.

Paradossalmente il lavoro di Ehrhardt nato con premesse metodologiche anche molto diverse da quelle di Bastet finisce poi per utilizzare una metodologia d'analisi molto simile. Inoltre nonostante Ehrhardt si sia sforzato di uscire dal meccanismo perverso della scansione in fasi e sub-fasi – utilizzando una cronologia basata sui regni –, alla fine il suo lavoro resta imprigionato dal tentativo di individuare lo stile particolare dell'età di ciascun imperatore, come nel caso dello 'stile caligoleo' e del problema, caro anche a Schefold, delle copie o riprese di sistemi decorativi di epoche più antiche. Il risultato è che alcune delle conclusioni di Ehrhardt risultano troppo macchinose⁴⁴⁹.

Personalmente ritengo che i lavori di Bastet – de Vos e di Ehrhardt sono molto utili perché offrono agli studiosi della pittura romana nell'area vesuviana un utile supporto per le proprie analisi. Le periodizzazioni di massima proposte dai tre studiosi consentono oggi di orientarsi meglio in un panorama insidioso quale è quello dell'evoluzione stilistica e cronologica di una delle fasi più interessanti della pittura romana. Purtroppo ritengo che l'analisi stilistica e quella dei sistemi decorativi, in mancanza di dati esterni, non bastino da sole a precisare le cronologie. Dunque giungere ad una suddivisione tanto serrata in fasi e sottofasi, come fa Bastet, così come sforzarsi di individuare delle correnti artistiche legate alla figura dei singoli imperatori, come fa Ehrhardt, comporta inevitabilmente degli inutili dogmatismi e delle inevitabili forzature.

Inoltre ci si dimentica troppo spesso che le decorazioni dell'area vesuviana non sono esemplificative dell'intero panorama della produzione pittorica romana, e non soltanto per i limiti cronologici nei quali è ristretta. Da più parti è stato sottolineato il fatto che la pittura ercolanese presenta dei caratteri suoi propri, che la differenziano nettamente da Pompei. Ancor meno sicuri si può essere, dunque, sulle relazioni che si venivano a stringere tra Roma e la periferia, soprattutto in termini di trasmissione e diffusione dei nuovi modelli. Ancor meno chiari sono i fenomeni legati ai rapporti tra la committenza e le officine pittoriche, dinamiche certamente non trascurabili perché strettamente legate ai meccanismi di diffusione dei cosiddetti 'stili'.

Ritengo, in conclusione, che sia utile il tentativo di stabilire delle periodizzazioni e delle suddivisioni in fasi, ma bisogna guardare l'evoluzione stilistica come un fenomeno estremamente fluido, aperto, che spesso deve cedere il passo all'infinità di realizzazioni locali, che portano alla nascita dei nuovi stili, o correnti prettamente locali.

⁴⁴⁸ Ehrhardt 1988, pp. 128-132. Vedi *contra* Manni 1990, pp. 137-139.

⁴⁴⁹ Cfr. anche Bragantini 1990.

Testimonianze del terzo stile ad Ercolano

A tutt'oggi purtroppo manca una trattazione sistematica delle decorazioni in terzo stile conservate nella città di Ercolano, nonostante si tratti di una fase decorativa esemplificata in un numero significativo di complessi.

Maiuri classificava come pitture di terzo stile le pitture dell'*oecus* tricliniare (5) della Casa del Sacello di Legno; la Casa dell'Erma di Bronzo; le pitture dell'*oecus* (11) della Casa a Graticcio.

Manni cita come esempi del terzo stile ercolanese alcuni ambienti della Palestra e cioè le sale II e III, A e B, le *fauces* (d) e l'ambiente (3) che si affacciano sulla terrazza superiore nonché un altro ambiente ad est di questi scavato all'estremità sud della terrazza; gli ambienti (8) e (9) della casa con taberna IV, 15-16; l'ambiente (2) della Casa della Stoffa, l'*oecus* tricliniare (5) della Casa del Sacello di Legno; Casa dell'Erma di Bronzo, con l'eccezione dell'ambiente (3); gli ambienti (D) ed (F) del *pistrinum* Ins. Or. II, 1-2.

Bastet⁴⁵⁰, in appendice alla sua classificazione del terzo stile pompeiano, inserisce un elenco topografico dei complessi dipinti in terzo stile al di fuori di Pompei. Per Ercolano vengono citati: la Casa del Bel Cortile (ambiente 2); la Casa del Tramezzo di Legno, la Casa del Mobilio Carbonizzato (tablino 4 e triclinio a nord dell'ingresso), la Casa del Bicentenario (tablino), la Casa del Salone Nero, la Casa del Colonnato Toscanico (bottega IV, 17), la Palestra, (ambienti a lato della sala grande), il Sacello A dell'Area Sacra. L'elenco del Bastet è sicuramente parziale, tant'è che non considera alcuni interessanti esempi di terzo stile maturo e Terzo stile tardo conservati in una serie di edifici che negli ultimi tempi avevano vissuto un cambiamento nella loro destinazione d'uso, essendo stati trasformati in esercizi commerciali⁴⁵¹.

Ehrhardt, nel suo studio sul terzo stile⁴⁵², analizza soltanto le pitture della Casa del Colonnato Toscanico, in particolare quella della taberna affacciata sul *Decumanus Maximus* e quella dell'*oecus* (7), giungendo a conclusioni nettamente divergenti da quelle della Manni⁴⁵³.

Thomas nel suo studio sui '*Dekorationssysteme*' della pittura romana da Augusto a Traiano⁴⁵⁴ cita solo marginalmente gli esempi Ercolanesi e limitatamente al panorama del IV stile. Sostanzialmente quindi il terzo stile ercolanese costituisce un grande inedito. Nelle pagine seguenti vengono analizzati i complessi ercolanesi decorati in terzo stile. Questi sono stati suddivisi per comodità di esposizione in tre raggruppamenti: del terzo stile iniziale; testimonianze della fase matura; testimonianze della fase finale del terzo stile. Vengono poi discussi anche altri esempi appartenenti

⁴⁵⁰ Bastet – de Vos 1979, p. 139.

⁴⁵¹ Taberna IV, 13; *thermpolium* IV, 15; *pistrinum* Ins. Or. I, 2-3.

⁴⁵² Ehrhardt 1988, pp. 128-132.

⁴⁵³ Manni 1974; *Ead.* 1990, in partic. pp. 137-139.

⁴⁵⁴ Thomas 1995.

a due distinte categorie: imitazioni o copie del terzo stile realizzate nell'epoca del IV incipiente; vere e proprie contaminazioni tra III e IV stile.

Il terzo stile iniziale

Il primo gruppo comprende i complessi ercolanesi che si inquadrano nella fase iniziale del terzo stile, che corrisponde alla fase I di Bastet – de Vos, ovvero al gruppo I della classificazione di Ehrhardt: tra queste si possono annoverare le pitture della Casa con Giardino e le pitture della Casa dell'Erma di Bronzo.

CASA CON GIARDINO

Le pareti dell'oecus (7) della Casa con Giardino⁴⁵⁵ presentano una tripartizione orizzontale della parete in zoccolo, zona mediana e registro superiore; la zona mediana ed il registro superiore delle pareti laterali est ed ovest sono tripartite anche verticalmente da candelabri che scompartiscono l'intera parete. Lo zoccolo, a fondo nero, è sormontato da una fascia gialla, sulla quale si stende una seconda fascia verde. La zona mediana ha una presenta ampi ortostati viola, dinanzi ai quali sono dipinti due candelabri metallici, il cui fusto si prolunga nel campo del registro superiore. Gli ortostati sono sormontati da una fascia a fondo bianco imitante una cornice modanata. Il campo del registro superiore, tripartito dai candelabri metallici esibisce dei campi a fondo nero, all'interno dei quali sono inseriti tre pinakes di forma rettangolare allungata racchiusi da un listello verde e da un secondo listello bianco, al centro dei quali sono dipinti dei paesaggi idillico sacrali, con ville e piccoli sacelli campestri o in riva ad un fiume⁴⁵⁶. Sulla parete di fondo della stanza i pittori hanno adottato una struttura bipartita, con un unico candelabro centrale che divide a metà i campi della zona mediana e del registro superiore.

La cronologia di queste pitture è piuttosto oscillante: Maiuri⁴⁵⁷ le datava ancora all'epoca del secondo stile; Ganschow⁴⁵⁸, sulla base del suo studio sulle tecniche costruttive ad Ercolano, ha proposto una datazione alla tarda età augustea. In realtà parecchi elementi consentono di datare queste pitture nella fase dello 'stile a candelabri', che secondo Mau costituisce proprio il momento di passaggio dal secondo al terzo stile.

La parete presenta una struttura chiusa e piuttosto appiattita; nonostante ciò lo zoccolo funge ancora da basamento per la zona mediana ed in particolare per i candelabri che la scompartiscono. Questi

⁴⁵⁵ Maiuri 1958, pp. 431-432.

⁴⁵⁶ Per il genere cfr. Peters 1963; Id. 1991.

⁴⁵⁷ Maiuri 1958, p. 432.

⁴⁵⁸ Ganschow, 1989, p. 105.

ultimi purtroppo sono molto rovinati per giudicare se in origine avessero o meno il fusto scanalato e che tipo di terminazione li coronasse. Il trattamento della zona mediana, con pannelli a fondo monocromo viola, dinanzi ai quali si stagliano i candelabri, trova i suoi confronti più puntuali in alcune realizzazioni del tardo secondo stile, come le pitture del cubicolo (27) e dell'ambiente (29) della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei. Qui la struttura della parete mostra ancora degli elementi illusionistici, retaggio del secondo stile. Nel cubicolo (27) lo zoccolo viola su plinto nero sostiene la zona mediana, che si articola in una serie di ortostati neri e viola disposti di testa e di taglio, sormontati da un fregio verde. Dinanzi alle pareti sono dipinti dei pilastri, che suddividono le pareti stesse in anticamera ed alcova. L'alcova è a sua volta ornata da filiformi candelabri metallici dorati con terminazione a calice che sorregge una mensola ornata da volute. Nell'ambiente (29) è stato adottato uno schema più conservativo. Lo zoccolo rosa spruzzato di rosso imita ancora un rivestimento in un prezioso marmo screziato⁴⁵⁹. La zona mediana presenta una successione di pannelli viola e neri, racchiusi internamente da sottili listelli bianchi. Dinanzi ai pannelli sono collocati dei sottili pilastri, che si prolungano nel campo del fregio e del registro superiore. Quest'ultimo, a fondo viola, alterna pannelli a fondo celeste con motivi floreali stilizzati a *pinakes* con paesaggi idillico sacrali.

Tutta una serie di elementi permettono di collocare le pitture della Casa con Giardino abbastanza in alto nella seriazione cronologica delle decorazioni dello stile a candelabri. de Vos stilato un'elenco delle caratteristiche conservatrici e di quelle più moderne dello 'stile a candelabri'. Tra le caratteristiche conservatrici si annoverano: 1) scala cromatica affine al secondo stile; 2) zoccolo a bugne orizzontali allungate; 3) 'cornici modanate ad S, con profilatura ombreggiata indicata da una sequenza di linee iridescenti, di intonazione metallica; meno pesanti delle cornici del secondo stile, ma ancora non ridotte a semplici fasce ornate' 4) presenza di paesaggi monocromi, che si rifanno esclusivamente al secondo stile.

Tra le caratteristiche più moderne si ricordano: 1) decorazione a fondo bianco o nero con colori teneri negli ornamenti; 2) stesura più ampia degli ortostati non più resi plasticamente; 3) 'Candelabri esili, talvolta con accenni vegetali stilizzati, di colore verde o celeste emergendo nella zona superiore'; 4) presenza di un fregio tra zona mediana e superiore, scabro, solo qualche volta ornato di rosette o stelline; 5) mancanza totale di quadri figurati.

In base alle caratteristiche sopra menzionate le pitture della Casa con Giardino si collocano tra gli esempi ancora abbastanza vicini al tardo secondo stile. Secondo de Vos le decorazioni dello 'stile a candelabri' quando non siano applicate su fondo bianco o nero, riprendono i colori del secondo

⁴⁵⁹ Secondo la de Vos questo è un elemento tipico del II stile tardo. Cfr. de Vos 1975, p. 74.

stile⁴⁶⁰. È questo il caso delle nostre pitture, che presentano nella zona mediana un fondo viola, che invece è tipico delle pitture di secondo stile.

Allo stesso tempo il carattere puramente ornamentale del candelabri ricorda gli esempi più evoluti del tablino (6), della Casa di Paquius Proculus, del cubicolo (h) della casa I 11, 12 e del triclinio (n) della Casa dei Gladiatori a Pompei. In tutti questi esempi i candelabri fingono da sostegno a figure fantastiche, che non compaiono nelle pitture della Casa con Giardino. La presenza dei riquadri con paesaggi idillico sacrali nel campo del registro superiore può essere visto come un elemento più moderno rispetto ai paesaggi monocromi del cubicolo (h) della casa I 11, 12 a Pompei. Essi tuttavia attingono ad una tradizione e ad un repertorio figurativi che avevano già espresso a pieno le proprie potenzialità nelle pitture della Villa della Farnesina a Roma.

Ritornando dunque alla cronologia ritengo che una datazione intermedia tra quella del Maiuri (tardo secondo stile) e quella di Ganschow (tarda età augustea) sia quella forse più corretta. Come sostiene anche de Vos lo stile a candelabri esiste accanto e contemporaneamente al terzo iniziale⁴⁶¹. Le pitture della Casa del Giardino presentano molti elementi che si collocano ancora negli esiti finali del secondo stile, come i colori utilizzati per lo sconto, la mancanza di figure fantastiche e di elementi figurati, ad eccezione dei paesaggi nel registro superiore. Tuttavia proprio questi ultimi appaiono più vicini alle esperienze espressive del pieno terzo stile, perché mancano ad esempio i *monochromata*⁴⁶², che ancora sono presenti nella casa I 11, 12. de Vos data le pitture di questa casa entro l'ultimo quarto del I secolo a.C. Le pitture della Casa con Giardino possono datarsi entro la fine del I secolo a.C. e dunque nella fase Ia di Bastet – de Vos.

CASA DELL'ERMA DI BRONZO

Un altro esempio di decorazione inquadrabile nella fase iniziale del terzo stile è costituito dalle pitture della Casa dell'Erma di Bronzo⁴⁶³. Si tratta di un complesso che in tutte le stanze ha conservato, sino agli ultimi anni di vita della città, le antiche decorazioni in terzo stile iniziale. Le decorazioni delle *fauces* (1) e dell'atrio (9) sono affini. Nelle *fauces* (1) lo zoccolo non si è conservato. La zona mediana si articola in tre ortostati, quello centrale nero, quelli laterali rosso porfido, ornati internamente da listelli bianchi, sormontati da una fascia color crema che imita una cornice modanata. La zona superiore mostra una decorazione a finto *opus quadratum* con bugne nere, racchiuse da listelli rossi e bianchi.

⁴⁶⁰ de Vos 1975, p. 74.

⁴⁶¹ De Vos 1975, p. 75.

⁴⁶² Thomas 1997.

⁴⁶³ Maiuri 1958, pp. 243-247.

Nell'atrio (9) è stato utilizzato uno schema analogo, reso più monumentale dalle maggiori dimensioni rispetto alle *fauces*. Lo zoccolo, scarsamente conservato, era a fondo nero. La zona mediana presenta tre ampi ortostati, quello centrale rosso porfido, quelli laterali neri, racchiusi da listelli bianchi e separati da una coppia di esili colonne, il fusto delle quali si prolunga nel campo del registro superiore. Al di sopra degli ortostati corre una sottile fascia celeste, sulla quale si imposta il fregio, a fondo rosso, ornato da una serie di rosette stilizzate. Il registro superiore, a fondo nero, presenta negli angoli delle pareti dei padiglioni rossi, chiusi da balaustre, all'interno dei quali sono dipinti dei candelabri. Al centro delle pareti nord e sud è dipinto un grosso riquadro a fondo nero, racchiuso da un ampio bordo rosso.

La decorazione dell'atrio, cui fa da pendant quella delle *fauces*, ha una struttura piuttosto austera, soprattutto per l'adozione degli ampi ortostati nella zona mediana, che conferiscono solidità e al tempo stesso una certa sobrietà alle pareti di queste stanze. Il fregio a rosette su fondo rosso dell'atrio contribuisce ad alleggerire la parete ed introduce lo sguardo dell'osservatore sul registro superiore, che ha un trattamento più aereo e leggero, nonostante l'adozione del fondo nero. Lo schema della zona mediana si può confrontare con quello dell'atrio della Casa delle Nozze d'Argento a Pompei, che conserva resti di terzo stile a candelabri, in un settore limitato della zona mediana e nel registro superiore⁴⁶⁴. Il fregio monocromo ornato da rosette è presente anche nel cubicolo (h) della casa I 11, 12; nel triclinio (n) della Casa del Frutteto; nel cubicolo (27) e nell'ambiente (29) della Casa del Bracciale d'Oro⁴⁶⁵.

Diverso è lo schema utilizzato per la decorazione del tablino (4). La parete, completamente a fondo rosso con la sola eccezione dello zoccolo e del fregio a fondo nero, presenta una struttura ipotattica. Il centro della parete è occupata da un'edicola contenente un'ampia finestra sormontata da un arco ed affacciata su di un paesaggio a fondo turchese. L'arco è sovrastato dall'epistilio dell'edicola, ornato da un meandro geometrico con motivo a merli che delimitano una serie di quadratini verdi e rossi contenenti delle rosette a quattro petali. I pannelli laterali sono privi di elementi figurati, quali vignette o *pinakes*. Essi sono sovrastati da un fregio nero inquadrato superiormente ed inferiormente da semplici fasce imitanti cornici modanate. Il registro superiore ha una struttura molto leggera: il centro è dominato dalla struttura superiore dell'edicola, con il timpano che sormonta l'epistilio con motivo a merli. Ai lati dell'edicola sono dipinti dei padiglioni in prospettiva con epistili elegantemente dipinti a fondo verde acqua ornati da un motivo a dentelli. La finestra ad arco con paesaggio a fondo turchese trova i confronti più vicini in quelle del *calidarium* (8) della Villa di Oplontis e con quella dell'alcova del cubicolo (f) della casa I 7, 19. In tutti questi esempi la composizione paesistica appare inserita in un'edicola più ampia e slanciata, che si prolunga nel

⁴⁶⁴ Cfr. de Vos 1975, pp. 78-79; Bastet – de Vos 1979, p. 33; Ehrhardt 2005.

⁴⁶⁵ Ehrhardt 2001.

campo del registro superiore. I leggeri ed aerei padiglioni che fiancheggiano l'edicola si possono confrontare con i padiglioni dipinti nel registro superiore del cubicolo (82) – che tuttavia sono più recenti – della Casa di M. Fabius Rufus e con quelli dipinti nel cubicolo (f) della casa I 7, 19. Con la loro struttura, molto leggera, ma al tempo stesso assai preziosa essi sembrano preludere alle composizioni più ricche della fase matura del terzo stile, come è possibile osservare nel tablino (4) della Casa del Mobilio Carbonizzato, molto vicino anche se più evoluto al nostro.

La decorazione del corridoio (6) presenta delle caratteristiche molto più evolute, tanto che ad una prima osservazione potrebbe anche risultare più tardo rispetto agli altri ambienti. La parete presenta degli elementi che la accomunano alla decorazione dell'atrio (9) e delle *fauces* (1)⁴⁶⁶, ovvero la scansione della zona mediana in grandi ortostati rosso porfido. Lo zoccolo è troppo poco conservato per poter esprimere un giudizio, tuttavia ne abbiamo la succinta descrizione di Maiuri, che afferma che esso era a fondo bianco, come il registro superiore. La zona mediana si articola in una serie di ampi ortostati separati da esili candelabri verdi, che si prolungano nel campo del registro superiore. Un fregio a fondo nero, con ornamentazione geometrica a carattere lineare, separa la zona mediana dal registro superiore. Quest'ultimo presenta una struttura molto più progressista rispetto agli ambienti precedentemente analizzati. Esso risulta scompartito in tre ampie campiture dai candelabri che si prolungano dalla zona mediana. I candelabri terminano in ricche infiorescenze desinenti in volute, che si possono confrontare con i capitelli dei candelabri dipinti sulla parete nord del cubicolo (f) della Casa I 7, 19 a Pompei. Al di sopra di queste infiorescenze sono collocate delle anfore che ricordano molto quelle dipinte nei basamenti delle colonne che inquadrano le edicole della zona mediana del salone (A) della Villa Imperiale a Pompei. Lo stesso vale per il padiglione dipinto nel tratto nord della parete est che ricorda quelli dipinti nel registro superiore della parete est del salone (A) della Villa Imperiale. Altri elementi invece dimostrano di essere più innovativi, ed anticipano gli esiti del terzo stile finale. I tripodi delfini su basamenti triangolari ritorneranno nelle decorazioni della fase finale del terzo stile. A Pompei essi compaiono nel registro superiore del triclinio (10) del Termopolio di L. Vetutius Placidus e nel registro superiore dell'edra (e) della Casa I 7, 19⁴⁶⁷. Il campo del registro superiore era ornato anche da *pinakes* su sostegno raffiguranti dei paesaggi idillico sacrali. Questi paesaggi appaiono tuttavia isolati al centro del registro superiore e non sono più inseriti all'interno di un fregio come si vede ancora nell'*oecus* (7) della Casa con Giardino, o nel corridoio (G) della Villa della Farnesina. De Vos⁴⁶⁸ cita come antesignano di questo genere di pannelli con paesaggi su fondo bianco le pitture della Casa dell'Albergo: queste pitture

⁴⁶⁶ Questo non deve sorprendere troppo, trattandosi in tutti e tre i casi di ambienti che svolgono funzioni omologhe, essenzialmente di passaggio. Cfr. Scagliarini Corlaita 1974.

⁴⁶⁷ Nel complesso la presenza di questi elementi progressisti lascia prefigurare un ruolo innovatore di Ercolano rispetto alla più provinciale Pompei.

⁴⁶⁸ de Vos 1976, p. 63.

fungerebbero da punto di congiunzione tra i paesaggi monocromi su finte *crustae* marmoree, tipici del secondo stile, ed i *pinakes* figurati.

La decorazione del triclinio (8) presenta ancora una struttura molto solida, di impostazione tradizionale, in particolar modo nella parte bassa della parete. Lo zoccolo, a fondo rosso, presenta tre ampi pannelli racchiusi da listelli bianchi e separati da stretti scomparti rettangolari che fungono da basamento alle sottili colonne che inquadrano l'apertura centrale della zona mediana. Lo schema chiuso ed illusionistico dello zoccolo, trova confronti con lo zoccolo del cubicolo (h) della Casa I 11, 12 e con quello del triclinio (n) della Casa dei Gladiatori a Pompei. La zona mediana presenta degli ampi ortostati, racchiusi da listelli bianchi, che inquadrano un'edicola centrale in forma di finestra affacciata su una veduta paesistica su di uno sfondo turchese.

La zona mediana è sormontata da un fregio, anch'esso forse a fondo nero, inquadrato da una coppia di listelli verdi e da fasce bianche, viola e gialle. L'ornamentazione geometrica del fregio ricorda quella del corridoio (6). Il registro superiore, a fondo bianco, è andato quasi totalmente perduto. Esso prevedeva una serie di leggeri padiglioni in prospettiva, la cui struttura richiama quella dei padiglioni dipinti nel corridoio (6).

Nel complesso le pitture della Casa dell'Erma di Bronzo si collocano ancora nella fase iniziale del terzo stile. Molti elementi rimandano ancora al repertorio dello stile a candelabri, come lo schema chiuso ed ancora architettonico dello zoccolo, che si associa alla solida impalcatura della zona mediana, alleggerita soltanto dal fregio monocromo ornato dal motivo delle rosette a quattro petali. Anche gli ampi paesaggi inseriti al centro della zona mediana del tablino (4) e del triclinio (8) sono retaggi del secondo stile finale. Più progressista è lo schema adottato per il registro superiore del tablino (4) e soprattutto del corridoio (6), dove compare anche il motivo del *pinax* paesaggistico isolato e non più inserito in un fregio. Si può dunque avanzare anche per le pitture della Casa dell'Erma di Bronzo una datazione entro la fine del I secolo a.C. e dunque nella fase Ia di Bastet – de Vos.

Il terzo stile nel pieno vigore

In questa fase si possono inserire alcuni esempi evoluti di terzo stile, corrispondente alla fasi Ib/Ic di Bastet – de Vos, corrispondenti al gruppo III. 2 di Ehrhardt⁴⁶⁹, cioè decorazioni inquadrabili in età augusteo-tiberiana. A questa fase si possono assegnare: le pareti di alcuni ambienti della terrazza superiore della Palestra, le due sale a fondo bianco che fiancheggiano la grande aula absidata del portico inferiore; un frammento staccato nel '700 dalle pareti di una casa nei pressi del teatro ed oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN inv. 9878); le pitture recentemente

⁴⁶⁹ Va precisato che Ehrhardt inserisce alcuni complessi ancora nel suo gruppo II, cioè decorazione della fase di passaggio dal secondo al terzo stile.

scoperte nell'edificio panoramico (Edificio ISAH), che si sviluppava ai piedi delle *insulae* nord-occidentali della città⁴⁷⁰.

PALESTRA

Le pareti dell'ambiente (3) della terrazza superiore hanno uno schema decorativo estremamente leggero ed elegante, basato essenzialmente sull'ornamentazione lineare, la cui preziosità è accentuata dal fondo monocromo nero della parete. Lo zoccolo si conserva in minima parte soltanto sulla parete orientale ed è troppo rovinato per ricostruirne l'originaria articolazione decorativa. La zona mediana ha una struttura completamente chiusa. Le colonne e la trabeazione dell'edicola centrale sono ormai ridotte a semplici portatori di ornamenti. L'epistilio dell'edicola centrale è ornato da figure acroteriali, come cervi rampanti e un amorino. Sulle pareti lunghe nord e sud i pannelli laterali della zona mediana sono divisi a metà da tirsì metallici, dai quali si dipartono tralci vegetali penduli. Il fregio che sormonta i pannelli è ornato da *pinakes* a fondo rosso con anatre in un paesaggio palustre; ai lati dei *pinakes* sono dipinti dei tirsì. Nel campo del registro superiore, ai lati dell'edicola centrale, sono dipinti leggeri padiglioni in prospettiva secondo uno schema già incontrato nel tablino (4) della casa dell'Erma di Bronzo. Anche l'epistilio con meandro geometrico con motivo a merli che delimitano una serie di quadratini viola, gialli e verdi contenenti delle rosette a quattro petali, ritorna molto simile. Se dunque questi elementi ancora potrebbero rimandare al repertorio ornamentale dello stile a candelabri, la struttura completamente appiattita e scandita per fasce orizzontali sottolineate dalle eleganti fasce ornamentali sono elementi tipici della fase ormai evoluta del terzo stile. Lo schema generale della parete si può confrontare in maniera molto puntuale con una decorazione, oggi quasi completamente perduta, della Casa VIII 2, 3⁴⁷¹, soprattutto per la disposizione delle edicole centrali della zona mediana. Confronti molto calzanti si possono istituire anche con le pitture della Villa di Boscotrecase, in particolare con le pitture della stanza (15)⁴⁷², dove appunto l'elemento ornamentale ha preso il sopravvento sulla struttura architettonico-illusionistica. I tirsì metallici che dividono a metà il campo dei pannelli laterali della zona mediana trovano il loro confronto nei preziosi candelabri che dividono i pannelli rossi del cubicolo (19)⁴⁷³ della villa di Boscotrecase. La struttura del fregio e quella del registro superiore trovano i loro confronti nelle pitture scomparse, ma note dalle riproduzioni ottocentesche, della Casa di Spurius Mesor⁴⁷⁴, della Casa dell'Ancora⁴⁷⁵ e della Casa dei Bronzi⁴⁷⁶ a Pompei. Gli

⁴⁷⁰ L'edificio è stato individuato negli scavi nuovi effettuati durante l'esplorazione a cielo aperto della Villa dei Papiri. Cfr. De Simone – Ruffo – Tuccinardi – Cioffi 1998, pp. 32-33.

⁴⁷¹ Ehrhardt 1987, pp. 70-71, tav. 37.153-154.

⁴⁷² Bastet – de Vos 1979, tav. XV.28.

⁴⁷³ Bastet – de Vos 1979, tav. XVI.30.

⁴⁷⁴ Bastet – de Vos 1979, tav. XIII.23.

ornamenti delle colonne e degli architravi, imitanti delle stoffe preziose, richiamano quelle del cubicolo (16) della Villa di Boscotrecase⁴⁷⁷, ma anche quelle della Casa di Spurius Mesor e della Casa dei Bronzi. Le figure acroteriali che ornano il fastigio dell'edicola centrale si possono confrontare con quelli che adornano le edicole dipinte nel portico (e) della Villa Imperiale e con quelli dipinti nel cubicolo (II) della Casa di C. Iulius Polybius a Pompei.

Sempre sul portico della terrazza superiore si apre un altro ambiente⁴⁷⁸, che presenta anch'esso una decorazione in terzo stile. La struttura della parete è completamente chiusa. Lo zoccolo, a fondo nero, è scandito in una serie di pannelli con motivi geometrici delineati con linee sottili di colore bianco e viola, che si dispongono ai lati di riquadri rettangolari a fondo giallo e medaglioni a fondo verde mare con motivi floreali stilizzati. La zona mediana reca nel mezzo una grande edicola, che inquadra un pannello a fondo giallo, ai lati della quale sulle pareti lunghe si dispongono coppie di pannelli rossi ornati da fasce di linee parallele bianche e viola e separati da una fascia verticale a fondo bianco con motivi stilizzati. I pannelli sono sormontati da un fregio a fondo nero ornato da riquadri rettangolari a fondo verde e giallo, racchiusi da bordi viola. Il registro superiore, a fondo bianco, è scarsamente conservato, tuttavia in origine prevedeva una serie di esili architetture, delle quali si intravedono soltanto i basamenti. Nel complesso lo schema decorativo ricorda quella del triclinio (C) della Villa Imperiale sia per il carattere chiuso della parete, sia per la ricchezza e la preziosità dei dettagli ornamentali.

Le due ampie sale a fondo bianco che fiancheggiano la grande aula absidata posta al centro del portico inferiore della palestra conservano resti significativi di un'elegantissima decorazione in terzo stile. Nelle due sale sono stati applicati sistemi decorativi omologhi, che differiscono tuttavia nella scelta delle singole soluzioni compositive e nella adozione dei dettagli ornamentali.

Nella sala (II) si è conservata soltanto parte della zona mediana e pochi resti del fregio e del registro superiore. Le pareti hanno una struttura ipotattica con al centro un'ampia edicola, inquadrata da colonne dal fusto dipinto in giallo ocre ed ornato da fasce con elementi floreali stilizzati. Al centro dell'edicola è collocato un quadretto racchiuso da una cornice a triplice fascia di colore bianca, gialla e viola. Il quadretto è un elemento nuovo che compare piuttosto raramente nelle decorazioni di terzo stile, che avrà ampia fortuna nel quarto. L'edicola centrale è affiancata da coppie di pannelli racchiusi da listelli a linee triplici con puntini negli angoli⁴⁷⁹. I pannelli, di dimensioni leggermente diverse, sono separati da eleganti fasce divisorie inquadrate da listelli di colore rosso bordeaux. Le

⁴⁷⁵ Bastet – de Vos 1979, XIII.24.

⁴⁷⁶ Bastet – de Vos 1979, tavv. XVII.31.32.

⁴⁷⁷ Kraus – von Matt 1973, fig. 296.

⁴⁷⁸ Si tratta del penultimo ambiente che si apre nel tratto meridionale della terrazza, privo di numerazione. Cfr. Maiuri 1958, p. 139, fig. 109 e p. 141, fig. 111.

⁴⁷⁹ Questo dettaglio ritorna identico nelle pitture della Piramide Cestia a Roma. Cfr. de Vos 1980, pp. 21-22, nota 52.

fasce sono ornate internamente da riquadri racchiusi da cornici gialle con motivo a V, all'interno dei quali sono dipinti degli elementi cuoriformi stilizzati, alternati a riquadri rettangolari con motivo a corteccia di palma⁴⁸⁰.

La zona mediana è conclusa da una fascia celeste ornata da elementi a forma di M capovolta, con due puntini penduli ed un triangolo viola inserito nello spazio a V di risulta, alternati a palmette pendule viola, da cui si dipartono degli steli sinuosi, con due gocce verdi nelle anse che essi determinano e desinenti in boccioli di loto. La fascia celeste è inquadrata inferiormente da una sottile linea viola e superiormente da un listello rosso, sul quale si imposta il fregio. Quest'ultimo, scarsamente conservato, presenta nel tratto nord della parete ovest un riquadro racchiuso da ghirlande tese legate a nastri fissati con quattro borchie rosse. All'interno del riquadro è dipinta una figura di fanciullo o di erote, del quale restano soltanto le gambe. Il fregio è sormontato da una fascia gialla con fila di pelte verdi e viole alternate a boccioli di loto; sulla quale corre una seconda fascia verde. Il registro superiore è andato quasi completamente perduto. Se ne conserva soltanto un piccolo tratto nel quale si vede un aereo padiglione, all'interno del quale è raffigurato un erote in volo.

Anche la decorazione della sala (III) è molto lacunosa e va ricostruita sulla base dei pochi frammenti superstiti. Sulla parete nord si conserva l'alto plinto rosso, sul quale si imposta uno zoccolo a fondo nero, ornato da motivi lineari delineati con linee viola tra due sottili linee bianche. Della zona mediana si conservano soltanto un frammento sulla parete est ed uno sulla parete ovest. Il frammento superstite sulla parete est è pertinente ad un ampio pannello a fondo bianco bipartito da una striscia verticale multicolore con motivi vegetali stilizzati sormontati da una figura faraonica; la fascia si compone di due segmenti separati da una figura di sirena dalle ali spiegate vista frontalmente. Sulla parete ovest si conserva un tratto di decorazione esibente due pannelli bianchi racchiusi da listelli costituiti da fasci di tre linee viola. I pannelli sono separati da una colonna, con il fusto a forma di corteccia di palma, attorno al quale è fissata una benda gialla ornata fiori di loto viola e da file di quadratini in corrispondenza degli orli. La colonna reca alla sua sinistra una fascia viola con un listello celeste; evidentemente ad essa faceva da *pendant* una seconda colonna, venendo così a delimitare un'edicola posta al centro della zona mediana.

Meglio conservato è il settore del fregio, del quale resta un ampio tratto sulla parete nord e nel tratto settentrionale delle pareti est ed ovest. Il fregio è inquadrato in basso da una fascia celeste ornata da rombi rossi con puntino inscritto e da fiori di loto viola desinenti in appendici sinuose con boccioli di loto penduli. La fascia celeste è sormontata da un listello verde, sul quale si imposta il fregio vero e proprio. Questo, sempre a fondo bianco, presenta sulla parete nord una coppia di riquadri,

⁴⁸⁰ Questo dettaglio ritorna quasi identico nel triclinio (C) della Villa Imperiale.

racchiusi da listelli a triplice fascia viola inquadrati da due quadrati viola, con bordo esterno verde, contenenti delle rosette a otto petali bianche. All'interno dei riquadri sono dipinte delle maschere teatrali tra oggetti dionisiaci e vasi sacri. Sulle pareti lunghe est ed ovest i pannelli del fregio sono ornati alle due estremità corte da eleganti coppie di volute desinenti in corolle stilizzate, al centro delle quali è incastrato un rombo giallo con acroterio a forma di palmetta. Il fregio è inquadrato superiormente da una fascia gialla sormontata da un listello rosso ed ornata da un motivo a triangoli viola con coppia di volute laterali che si alternano a bulbi cuoriformi dipinti in verde con un piccolo cuore viola inscritto e coppia di volute laterali.

La zona superiore presenta una struttura molto complessa, dovuta anche alla considerevole altezza della stanza, che ha imposto un sensibile sviluppo in verticale della decorazione con una serie di filiformi ed aerei padiglioni con gli epistili ornati da file di boccioli di loto. Sui basamenti dei padiglioni sono dipinti dei vasi poggianti su appositi sostegni; tra i portici sono collocati tirsii e candelabri vegetali, dai quali pendono coppie di ramoscelli fioriti.

Le decorazioni delle due sale a fondo bianco dimostrano tra loro strettissime affinità compositive e numerose analogie nella scelta dei dettagli decorativi, tanto da lasciar ipotizzare che le due sale siano state decorate congiuntamente da una stessa officina di pittori di altissimo livello. Questa officina tra l'altro presenta numerose analogie con quella attiva nella Villa imperiale⁴⁸¹ a Pompei, soprattutto nel cubicolo (B) e nel triclinio (C), pitture che sarebbero state eseguite da un'eccellente officina di pittori, forse dipendente della bottega della Villa della Farnesina, nella piena età augustea.

In conclusione le pitture della Palestra di Ercolano si possono datare, su base stilistica, alla piena età augustea, datazione che si accorderebbe perfettamente con la cronologia proposta da Maiuri per la costruzione dell'interno edificio⁴⁸². La datazione augustea del complesso è stata riproposta recentemente anche da Pagano⁴⁸³, sulla base dei risultati di alcuni saggi stratigrafici ed in base alla lettura di alcuni bolli su tegole, recuperate dagli scavi della terrazza inferiore, che erano stati prodotte nelle *figlinae* dell'imperatrice Livia, morta nel 29 d.C. Questa data viene dunque ad essere un ottimo *terminus ante quem* per la costruzione e verosimilmente anche per la decorazione dell'edificio.

⁴⁸¹ Cfr. Allroggen-Bedel 1975; Pappalardo 1983; Id. 1995; Id. 1996; Id. 1997; Id. 2001.

⁴⁸² Maiuri 1958, p. 142.

⁴⁸³ Pagano 1996, p. 243. Pagano tra l'altro attribuisce erroneamente a Maiuri una supposta datazione della palestra ad età tiberiana rimandando alla pagina 117 del volume su Ercolano, dove non si fa accenno alla cronologia dell'edificio, se non parlando genericamente di "prima metà del 1° secolo dell'impero"; Pagano invece non cita la pagina 142, dove si afferma chiaramente che la Palestra fu costruita "in età augustea".

FRAMMENTO DI PITTURA PROVENIENTE DA ERCOLANO (MANN INV. 9878)

Il frammento⁴⁸⁴ proviene da una casa nei pressi del teatro e fu trovato assieme a molti altri frammenti⁴⁸⁵, tra i quali i due quadretti con scene ambientate in un santuario di Iside⁴⁸⁶. Il frammento mostra la parte superiore di un'edicola con architrave, epistilio e cornice superiore trattati come se fossero delle ricche fasce ornamentali. L'edicola è coronata da eleganti volute. Tra la zona mediana ed il registro superiore si sviluppa un fregio nel quale erano inseriti dei *pinakes* con scene mitologiche. Il registro superiore, a fondo rosso, presenta delicate architetture in prospettiva, all'interno delle quali sono inserite delle statue di satiri, mentre il centro della composizione è occupato da una statua di amorino su piedistallo.

Il trattamento del registro superiore è molto simile a quello delle pitture del portico della Villa Imperiale, nelle quali compaiono anche le cariatidi e le statue di satiri. L'utilizzo del fondo rosso e l'appiattimento degli elementi architettonici, ridotti a semplici fasce ornamentali, ricorda molto le pitture del cubicolo (9) della Villa di Agrippa Postumus a Boscotrecase. In base ai confronti sopra citati ed in accordo con Bastet, che inserisce il frammento ercolanese nella sua fase Ib, si può proporre una sua datazione nella piena età augustea.

EDIFICIO ISAH

È uno degli edifici panoramici che si sviluppavano ai piedi delle *insulae* nord-occidentali della città⁴⁸⁷. Esso era preceduto da un'ampia terrazza con la fronte meridionale articolata su due livelli, quello superiore scandito da una serie di specchiature alternate rettangolari ed arcuate, quello inferiore scandito da semicolonne che inquadrano specchiature ampie ma irregolari. Su questa terrazza pavimentata in cocciopesto, si aprono una serie di ambienti che compongono l'edificio ISAH, accessibili attraverso una serie di aperture inquadrare da possenti pilastri in laterizi. L'ambiente meglio conservato è quello (a), la cui decorazione parietale e pavimentale presenta una scansione in anticamera ed alcova. Nella relazione preliminare dello scavo si legge: «La decorazione pittorica, solo parzialmente conservata lungo le pareti nord, sud, ma soprattutto est (h. max. in situ cm 104), è stata in gran parte recuperata nella giacitura di crollo [...]. Lo schema decorativo prevede un plinto nero con fascia superiore verde (h. cm. 19) e uno zoccolo a fondo rosso-viola (h. cm. 49), scompartito (in corrispondenza della fascia a mosaico) da un piedistallo prospettico dorato su base modanata in due campi, di cui quello nord con riquadro centrale

⁴⁸⁴ Bastet – de Vos 1979, p. 41 e tav. XI,22; Ehrhardt 1987, p. 59; Moormann 1988, pp. 122-124, cat. 053.

⁴⁸⁵ Si tratta dei frammenti MANN inv. 8829, 8908, 8919, 8924, 9123, 9125, 9265, 9267, 9308, 9538, 9538, 9878, più altri frammenti a Monaco di Baviera, Parigi e a Tokyo. Cfr. Moormann 1988, p. 122.

⁴⁸⁶ MANN inv. 8919, 8924.

⁴⁸⁷ L'edificio è stato individuato negli scavi nuovi effettuati durante l'esplorazione a cielo aperto della Villa dei Papiri. Cfr. De Simone – Ruffo – Tuccinardi – Cioffi 1998, pp. 32-33.

rettangolare delineato in giallo con maschera sormontata da palmetta su candelabro filiforme su fase; la zona della predella (h. cm. 16) è decorata con una serie di fasce orizzontali (colore viola, rosso, verde) e cornici ad ovali campite di rosso e blu alternati a kyma lesbio e giallo e turchese; la zona mediana è a fondo bianco con pannelli riquadrati in rosa; gli eleganti motivi decorativi relativi alla zona superiore, rinvenuti in crollo sono attualmente in corso di restauro»⁴⁸⁸.

Nella relazione Ruffo⁴⁸⁹ attribuisce le pitture al secondo stile finale sostenendo che sono in fase con la datazione augustea dell'impianto originario di tutto il complesso edilizio. In realtà più che al secondo stile finale le pitture di questi ambienti possono inquadrarsi già nella fase matura del terzo stile. Il basamento circolare con base modanata dipinta con le tonalità delicate del verde acqua, del giallo e del rosa trova i suoi confronti più vicini nei basamenti analoghi dipinti del Salone (A) e nel salone (E) della Villa Imperiale. Anche i riquadri rettangolari con eleganti candelabri metallici su basamento celeste ornati di maschere e palmette, che si distinguono per la resa metallica del fogliame, sono elementi tipici della fase Ib del terzo stile.

In mancanza di dati ulteriori provenienti dallo scavo del complesso si può accettare la datazione augustea proposta dagli scavatori. Il dato è del resto coerente con la tecnica muraria impiegata nelle pareti dell'ambiente, tutte realizzate in *opus reticulatum* di tufo giallo, piuttosto irregolare e grossolano, con *cubilia* delle dimensioni medie di cm. 9-10⁴⁹⁰.

La fase finale del Terzo stile

In questa fase si collocano tutti quei complessi che Bastet definisce come esempi che caratterizzano la fase finale del terzo stile, corrispondente alle fasi IIa/IIb della Classificazione di Bastet- de Vos e ai gruppi III.1, IV.3 di Ehrhardt, ovvero le decorazioni del periodo caligoleo e claudio. Si tratta in pratica di decorazioni inquadrabili nel corso dell'età claudia. A questa fase si possono assegnare alcune pareti della Casa del Mobilio Carbonizzato, della Casa del Bel Cortile, della Casa del Colonnato Tuscanico, delle botteghe IV 13 e IV, 15.

CASA DEL MOBILIO CARBONIZZATO (I GRUPPO)

A questo primo gruppo si possono assegnare le pitture dell'*oecus* (2), del *procoeton* (2a) e quelle del tablino (4). Gli ambienti (2) – (2a) costituivano in origine un unico ambiente, come dimostrano la decorazione del pavimento e la presenza del pilastro che separa la decorazione dell'anticamera e quella del salone vero e proprio. Secondo Moormann dopo il terremoto del 62 d.C. venne rinnovato

⁴⁸⁸ De Simone – Ruffo – Tuccinardi – Cioffi 1998, p. 33.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ Cfr. le osservazioni contenute in Maiuri 1958, pp. 68-72.

l'intonaco dipinto dello zoccolo dell'ambiente (2) e si realizzò il tramezzo in *opus craticium* che di fatto veniva a dividere la stanza in *procoeton* ed alcova.

La decorazione dell'ambiente (2) prevede uno schema sostanzialmente chiuso. Il centro di ciascuna parete è occupato da un'edicola, inquadrata da due ali in prospettiva che racchiudono un pannello a fondo giallo poggiante su di una predella a fondo rosso. Il pannello giallo è sormontato da un riquadro nero, all'interno del quale è dipinto un vaso metallico da cui si dipartono dei tralci vegetali. L'edicola è inquadrata da una coppia di pannelli neri, sormontati da riquadri rettangolari a fondo rosso ornati da elementi geometrici. Il registro superiore, anch'esso a fondo nero, è arricchito da leggere architettura in prospettiva e da *pinakes* su pilastrini.

Il *procoeton* (2a) ha uno schema decorativo molto simile. Lo zoccolo a fondo nero è stato rifatto in quarto stile. Su ciascuna parete la zona mediana presenta un'edicola sorretta da colonne di ordine ionico con il fusto ornato da fasce ornamentali imitanti dei tessuti variopinti. Sulle colonne poggiano degli epistili: quello della parete sud è ornato da un fregio a meandri merlati verdi e rossi sormontati da una mensola in giallo ocra; quello della parete est è ornato da una fascia bianco crema con motivo a palmette pendule tra volute alternate a boccioli. All'interno delle edicole sono inseriti dei pannelli cuspidati a fondo rosso al centro dei quali campeggiano delle figure femminili alate. I pannelli laterali a fondo nero recano invece delle vignette con vasi agonistici. La zona superiore mostra una dei leggeri padiglioni in prospettiva, da cui pendono ghirlande ad arco, che si dispongono simmetricamente ai lati di un elemento centrale: sulla parete est si vede una struttura a tre colonne su di un basamento triangolare; sulla parete sud si vede un'edicola con fastigio triangolare, all'interno della quale è collocato un vaso metallico dal quale fuoriesce un candelabro vegetale con tralci penduli.

Lo schema del registro superiore ritorna in forme più ricche ed elaborate nel tablino (4): vi ritornano gli stessi esili padiglioni disposti simmetricamente su diversi piani prospettici ai lati di un'edicola centrale. Tra i padiglioni pendono maschere teatrali e soprattutto ampie ghirlande ad arco annodate con nastri, del tutto identiche a quelle dipinte nel *procoeton* (2a).

Moormann⁴⁹¹, che ha studiato le pitture di questa casa, assegna le decorazioni degli ambienti (2)-(2a) e del tablino (4) alla fase IIB della classificazione Bastet, per cui esse si daterebbero all'età claudia. Lo studioso sottolinea che ci sono alcuni elementi che saranno poi più frequenti nel quarto stile, come le figure isolate al centro dei pannelli, come si vedono nel *procoeton* (2a), mentre la struttura ancora piatta della parete e gli scorci architettonici del registro superiore, ancora così leggeri e ricchi di ornamenti dai colori delicati sono ancora elementi tipici del repertorio del terzo stile. Le ampie ghirlande ad arco ritornano in parecchie decorazioni di questa fase: a Pompei esse

⁴⁹¹ Moormann 1985.

compaiono nel tablino (c) della Bottega di Niraemius, nel cubicolo (3) e nel tablino (5) della Caupona di Sotericus, nell'ala (m) della Casa di A. Trebius Valens, nelle *fauces* (a) della Casa di M. Lucretius Fronto.

CASA DELLA STOFFA

La casa trasformata nell'ultimo periodo per accogliere una bottega artigiana affacciata sul V cardo, conserva ancora nel grande salone (2) i resti dell'originaria decorazione in terzo stile finale. Dello zoccolo a fondo nero, restano soltanto scarse tracce. La zona mediana ha uno schema tripartito verticalmente con pannelli a fondo nero racchiusi da listelli bianchi e separati da ampie fasce rosse. I pannelli della zona mediana sono sormontati da un fregio a fondo rosso ornato da riquadri rettangolari e medaglioni a fondo verde scuro e da tralci vegetali. Il fregio è inquadrato inferiormente da una fascia a fondo giallo e superiormente da una fascia a fondo grigio chiaro con elementi decorativi stilizzati dipinti in verde e rosso. Il registro superiore a fondo bianco, è ornato da leggeri padiglioni in prospettiva, coronati da tralci vegetali e collegati per mezzo di fasce color grigio chiaro con rombi e foglie delineate in viola. Su ciascuna parete il padiglione centrale reca al suo interno un *pinax*: si conserva bene soltanto quello sulla parete ovest, a fondo grigio verde, con uccelli palustri.

La struttura della parete ancora chiusa, con i pannelli separati da ampie fasce e sormontati dal fregio monocromo, nonché il trattamento ancora molto leggero del registro superiore richiamano alla mente la decorazione degli ambienti (2) e (2a) della Casa del Mobilio Carbonizzato. I leggeri padiglioni su fondo bianco dipinti nel registro superiore ricordano quelli del tablino (c) della Bottega di Niraemius, dove compaiono anche le stesse fasce ornamentali poste a coronamento dei padiglioni. I tralci vegetali che pendono dagli epistili dei padiglioni ritornano in forme più elaborate e fastose nel triclinio (10) della Villa della Pisanella a Boscoreale. A Pompei essi compaiono nel tablino (f) della Casa del Gruppo dei vasi di vetro, nel cubicolo (l) della Casa di Sulpicius Rufus e con quelli dipinti nel cubicolo (f) della Casa di L. Ceius Secundus a Pompei.

In conclusione, sulla base dei confronti proposti, si può avanzare per queste pitture una datazione in età claudia, inserendole nella fase IIb della classificazione di Bastet – de Vos.

CASA CON BOTTEGA IV, 12-13.15-16

Si tratta di un'abitazione con annessa ampia caupona affacciata sul *cardo* V e sul *decumanus inferior*. La trasformazione in caupona di una parte del complesso causò inevitabilmente ad un cambiamento della destinazione d'uso di alcune stanze della casa. Gli ambienti (8) – (9) ad esempio sono il frutto della bipartizione di una stanza residenziale della quale si decise di sacrificare la metà

per realizzare una cucina, mentre l'altra metà fu utilizzata come sala per gli avventori della caupona⁴⁹². Le pareti di questa stanza tuttavia conservano ancora ampi resti dell'originaria e nobile decorazione terzo stile finale.

Su tutte le pareti manca l'intonaco in corrispondenza dello zoccolo. La zona mediana, a fondo rosso, è divisa verticalmente in cinque parti. L'edicola centrale è ormai interamente piatta e si riconosce appena la sua fisionomia. Le colonne hanno il fusto impreziosito da fasce ornamentali con motivi a fiori di loto contrapposti. Anche l'epistilio che sormonta la trabeazione assume l'aspetto di una fascia ornamentale. I pannelli che inquadrano l'edicola centrale sono racchiusi da listelli a tre linee bianche e viola e sono separati da finte lesene ornate da motivi lineari in bianco viola e verde. I pannelli sono sormontati da un fregio a fondo nero ornato da ghirlande vegetali collegate da piccoli riquadri a fondo violetto con rosette a quattro punti all'interno. Il fregio è inquadrato superiormente ed inferiormente da fasce con file di boccioli di loto.

Il registro superiore, a fondo bianco, ha una struttura molto ricca ed elaborata. Sulla parete nord il centro della composizione è occupato da un'edra semicircolare poggiante su di un basamento viola, con riquadro rettangolare bianco delimitato da un bordo verde, sormontato da una cornice a dentelli gialla. L'edra è aperta e consente la vista su di un portico semicircolare, parzialmente nascosto da un *pinax* a fondo rosso, sorretto da un'elegante sostegno e a sua volta sorreggente un *kalathos*, dal quale fuoriescono delle piume di pavone. Il portico, che è ornato da acroterii a forma di centauri, si collega lateralmente a due padiglioni con eleganti epistili ornati da riquadri a fondo viola, sorretti da candelabri metallici e da candelabri vegetali nascenti da un vaso metallico. All'interno dei padiglioni sono dipinte delle statue femminili con attributi dionisiaci poste su appositi basamenti. Alle due estremità della parete sono dipinti dei basamenti viola contenenti un bianco con una figura di uccello che si accinge a beccare dei frutti. Al di sopra dei basamenti sono dipinti dei tralci vegetali che si intrecciano determinando tre riquadri ellissoidali, all'interno dei quali pendono rispettivamente un tamburello, una cista ed una siringa. Dai riquadri pendono dei ramoscelli ad arco penduli, che determinano dei segmenti di cerchio campiti di viola e rosso, altri spicchi di cerchio campiti di rosso e di verde si ritrovano negli angoli dei riquadri ellissoidali.

Sulle pareti lunghe est ed ovest lo schema del registro superiore è alquanto differente. Il centro della composizione è dominato da un padiglione, all'interno del quale è posto un piccolo basamento. Il padiglione è inquadrato da una coppia di avancorpi in prospettiva con colonne chiuse in basso da tramezzi, sui quali poggiano dei vasi metallici. Da questi vasi si sviluppano delle fasce decorative a fondo viola, ornati da piccoli riquadri verdi, che si dispongono ai lati di un basamento rettangolare a fondo rosso con cornice verde, sul quale è collocato un vaso metallico, dal quale fuoriesce un

⁴⁹² Maiuri 1958, pp. 433-436, in particolare p. 435.

candelabro vegetale, al quale sono fissate delle ghirlande appese. Il candelabro vegetale, dal cui fusto si dipartono piccoli tralci penduli, sorregge a sua volta un *pinax* figurato a fondo rosso. Le piume di pavone che sovrastano il padiglione centrale del registro superiore della parete nord sono un elemento che ricorre spesso nelle decorazioni di terzo stile e che verrà poi ripreso anche nelle decorazioni di quarto stile di età flavia: a Pompei esse ricorrono nelle edicole del registro superiore del cubicolo (c) della Casa di M. Lucretius Fronto⁴⁹³.

Il motivo dell'edera semicircolare colonnata ricorre anche nel tablino (i) della Casa di L. Caecilius Iucundus e nel tablino (h) della Casa di M. Lucretius Fronto. In tutti e due i casi sopra citati però l'edera semicircolare colonnata è posta nella zona mediana seminascosta dall'edicola posta al centro della parete. Le statue su piedistallo che adornano i padiglioni del registro superiore si ritrovano anche nel cubicolo (f) della Casa di L. Ceius Secundus, nel cubicolo (g) della Casa di M. Lucretius Fronto e nel triclinio (I) della Casa dell'Accademia di Musica a Pompei. Nella stessa Ercolano esse ritornano anche nel registro superiore del triclinio (2) della Casa del Bel Cortile e nella taberna (3) e nell'*oecus* (7) della Casa del Colonnato Tuscanico. I tralci di edera che si incrociano con ramoscelli penduli che determinano dei segmenti di cerchio campiti di colore sono un elemento tipico di questa fase decorativa. Essi si ritrovano nell'atrio (b) della Casa dei Quadretti Teatrali in corrispondenza della zona mediana. Nel registro superiore essi ricorrono nel triclinio (e) della Casa di L. Ceius Secundus, dove compare pressoché identico anche il motivo del candelabro vegetale nascente da un cratere metallico. Entrambi i motivi saranno ampiamente impiegati nelle decorazioni del periodo del cosiddetto quarto stile⁴⁹⁴.

In conclusione, sulla base dei confronti portati, si può affermare che le pitture di questo ambiente si collocano pienamente nella fase IIb della classificazione di Bastet – de Vos e dunque si daterebbero ancora bene in età claudia.

CASA DEL BEL CORTILE

La casa è stata ridecorata completamente negli ultimi anni di vita della città; tuttavia nell'ambiente (2), utilizzato con ogni probabilità come triclinio, si conserva ancora l'originaria decorazione in terzo stile. Lo zoccolo è molto rovinato e non consente delle osservazioni molto dettagliate. Esso, interamente a fondo nero, ha una struttura totalmente chiusa, mentre la scansione a pannelli rispecchia la suddivisione in senso verticale della zona mediana. I pannelli sono suddivisi per mezzo di sottili linee bianche in riquadri rettangolari; al centro sono inserite delle piccole losanghe

⁴⁹³ Peters 1993, p. 165, fig. 140.

⁴⁹⁴ I candelabri vegetali ritorneranno nel cubicolo (g) della Casa dei Vettii e quelli dipinti nel salone (12) della Casa dei pittori al Lavoro a Pompei. I tralci penduli che determinano dei segmenti di cerchio campiti di colore si ritrovano, a Pompei, anche nel salone (q) della Casa dei Vettii, nell'*oecus* (7) della Casa del Centenario e nel salone (12) della Casa dei Pittori al Lavoro. Essi compaiono anche nella Villa di Arianna a *Stabiae* nelle due *diaetae* a fondo bianco (E) e (12).

a fondo giallo⁴⁹⁵. Sulla parete est i pannelli laterali sono ornati da fasce gialle con fila di fiori di loto penduli.

La zona mediana presenta al centro un'ampia apertura cuspidata, dal soffitto della quale pendono due ghirlande ed un tamburello. L'apertura è affacciata su di un'edicola in prospettiva inquadrata da colonne azzurre con un pannello di fondo bianco racchiuso da un ampio bordo rosso. Ai lati dell'edicola si dispongono due coppie di pannelli rossi imitanti dei tramezzi sormontati da una cornice azzurra, separati da stretti scomparti a fondo bianco. Gli scomparti hanno la forma di padiglioni, che si prolungano anche nel campo del registro superiore dando vita a delle piccole edicole. Dinanzi ai padiglioni sono collocati dei candelabri metallici che sorreggono delle statue di figure femminili alate che recano un *thymiatherion*. Nei pannelli laterali del registro superiore sono dipinte delle fasce ornamentali a fondo giallo o viola.

Sulle pareti nord e sud lo schema è alquanto diverso. L'edicola centrale è inquadrata da una coppia di colonne dal fusto viola che sorreggono delle statue femminili che sorreggono un vaso in una mano e nell'altra tengono un'estremità delle ghirlande che pendono dal soffitto. I pannelli laterali sono sormontati da vasi metallici, dai quali fuoriescono dei candelabri vegetali con ramoscelli penduli, dinanzi ai quali sono collocati dei quadretti tra coppie di tirsii metallici.

La struttura generale della zona mediana presenta *in nuce* tutti gli elementi che saranno caratteristici delle *scaenarum frontes* del quarto stile: gli ampi pannelli rossi che scandiscono la zona mediana imitano dei tramezzi o dei teli sospesi che nascondono la vista sulle architetture poste in secondo piano. Questo tipo di schema è ritorna, in forme più evolute nel triclinio (10) del termopolio di L. Vetutius Placidus a Pompei. Qui allo schema completamente chiuso dello zoccolo, sempre a fondo nero, corrisponde un'articolazione della zona mediana per ampi pannelli a fondo rosso, alcuni dei quali sono immaginati come dei teli gonfiati dal vento, che nascondono la vista su stretti scorci architettonici con portici visti in prospettiva. Una forma ulteriore di questo tipo di schema si osserva nelle *alae* della Casa dei Vettii, dove i pannelli sono stati trasformati definitivamente in veli gonfiati dal vento e la struttura architettonica si è fatta più consistente.

Alcuni elementi della parete, tuttavia, appartengono ancora al repertorio del terzo stile. La decorazione dello zoccolo richiama molto quella dello zoccolo del triclinio (11) della Casa del Frutteto, quella del triclinio (I) della Casa dell'Accademia di Musica, quella del cubicolo (g) Casa di M. Lucretius Fronto. Gli stretti scomparti con candelabri metallici che separano i pannelli della zona mediana ricordano quelli a fondo nero del triclinio (10) del termopolio di L. Vetutius Placidus e quelli del triclinio (11) della Casa del Frutteto, ma soprattutto gli scomparti con candelabri, che si prolungano nel campo del registro superiore, dipinti nel cubicolo (g) della Casa di M. Lucretius

⁴⁹⁵ Come è tipico per questo tipo di ornamenti al centro della losanga poteva essere dipinto un fiore. Cfr. Manni 1974, p. 45, nota 15.

Fronto a Pompei. Qui compaiono anche le statue femminili su basamenti poste in corrispondenza delle colonne che inquadrano l'edicola centrale della zona mediana. A Pompei esse ritornano anche nel registro superiore del triclinio (11) della Casa del Frutteto e nel registro superiore del triclinio (I) della Casa dell'Accademia di Musica. Ad Ercolano esse trovano confronto con quelle dipinte nell'ambiente (8) della Casa con bottega IV, 12-13.15-16 e con quelle dipinte nella taberna (3) e nell'*oecus* (7) della Casa del Colonnato Tuscanico, nell'ambiente (D) del *pistrinum* *Ins. Or.* II, 1-2. Rispetto ai confronti sopra citati le pitture della Casa del Bel Cortile si pongono ancora nelle esperienze formali del terzo stile finale. La zona mediana infatti, che nel triclinio (10) del termopolio di L. Vetutius Placidus sembra già aprirsi a composizioni piuttosto evolute, con ardite fughe prospettiche, nella Casa del Bel Cortile risulta ancora sostanzialmente chiusa: i pannelli della zona mediana non imitano ancora preziosi drappi gonfiati dal vento; le fughe prospettiche vengono soltanto accennate sulle pareti nord e sud. Anche la struttura del registro superiore appare ancora sostanzialmente chiusa e piatta, con i semplici pannelli a fondo bianco, sui quali spiccano le fasce decorative. Più strette, invece, appaiono le relazioni con la zona mediana del cubicolo (g) della Casa di M. Lucretius Fronto, dove compaiono gli stessi scomparti monocromi con candelabri.

PISTRINUM *INS. OR.* II, 1-2

Il *pistrinum* aveva conservato nella sua parte posteriore tre ambienti con funzione residenziale. Le stanze (D) ed (F) conservano ancora resti dell'originaria decorazione in terzo stile. Le pitture dell'ambiente (D) sono state studiate recentemente da Moormann⁴⁹⁶, che è riuscito a ricostruire il contesto decorativo originario, anche in base al riposizionamento dei frammenti staccati nel XVIII secolo.

La decorazione di questo ambiente prevedeva un basso plinto bianco sormontato da uno zoccolo a fondo nero con vedute di giardini popolati di uccelli, vasi ed erme, che sembrano sorreggere le lesene che scompartiscono la zona mediana. Una fascia bianca con elementi cuoriformi e palmette separa lo zoccolo dalla zona mediana. Quest'ultima, a fondo giallo, prevedeva sulle pareti brevi un'edicola centrale con *pinax* affiancata da due pannelli gialli con al centro vignette con amorini. Sulle pareti lunghe l'edicola centrale è affiancata da coppie di pannelli gialli separati da strette lesene a fondo nero ornate da motivi a grottesca. Al di sopra della zona mediana corre un fregio a fondo nero con elementi decorativi di vario carattere. Il registro superiore, a fondo giallo, presenta leggere strutture architettoniche, caratterizzate dalla presenza di edicole sostenute da cariatidi e da elementi vegetali.

⁴⁹⁶ Moormann 1986.

Secondo Moormann questa decorazione contiene elementi di tutte le fasi del terzo stile, secondo la classificazione di Bastet, tuttavia i confronti più convincenti possono essere istituiti con pitture che si inseriscono nella fase IIb della classificazione di Bastet – de Vos⁴⁹⁷. Sono elementi che ricorrono frequentemente nelle pitture di questa fase le cariatidi del registro superiore, che compaiono già nella fase Ia, ma che si fanno molto frequenti nella fase II del terzo stile. Le lesene a grottesca si ritrovano nella decorazione dell'atrio della Casa dei Quadretti Teatrali a Pompei⁴⁹⁸. Le vedute di giardino dipinte nello zoccolo sono presenti anche nello zoccolo del tablino (h) della Casa di M. Lucretius Fronto⁴⁹⁹.

Nel suo studio Moormann si limita soltanto a citare le pitture dell'adiacente ambiente (F)⁵⁰⁰, che tra l'altro sono meglio conservate. Lo zoccolo, a fondo nero, mostra un'elegante partizione geometrica con una serie di pannelli suddivisi in riquadri geometrici da sottili listelli a tre linee bianche e viola, all'interno dei quali sono collocati dei quadrati o delle losanghe a fondo giallo con rosette ed altri elementi floreali stilizzati. I pannelli sono separati da stretti scomparti cruciformi racchiusi da coppie di listelli formati da una linea rosa ed una bianca; al loro interno è dipinta una rosetta campita in bianco sul fondo nero. Le estremità superiore ed inferiore del braccio verticale della croce terminano con un lato concavo che racchiude un semicerchio a fondo viola, all'interno del quale è dipinta una semi-rosetta bianca.

La zona mediana è a fondo bianco e prevede al centro di ciascuna parete un'edicola. Sulle pareti corte l'edicola centrale è affiancata da una coppia di pannelli, racchiusi da listelli formati da una linea bianca al centro della quale è sovrapposta una linea viola; al centro sono dipinte delle vignette vasi agonistici. L'edicola è inquadrata da sottili colonne di ordine ionico dal fusto bianco che presentano ai lati dei pilastri viola con cornice verde. Sulle pareti lunghe l'edicola centrale è affiancata da due coppie di pannelli separati da fasce a fondo viola con motivi stilizzati. Tra la zona mediana ed il registro superiore si sviluppa un fregio a fondo giallo ornato da quadrati a rossi con rosette stilizzate bianche. Il registro superiore, scarsamente conservato, presentava leggere architetture su fondo bianco.

Le pitture di questa stanza mostrano molti punti di contatto con le quelle dell'adiacente ambiente (D), soprattutto per la struttura piuttosto piatta della parete, tanto che si può ipotizzare una sostanziale contemporaneità.

⁴⁹⁷ Moormann 1986, p. 131 al quale si rimanda anche per i confronti.

⁴⁹⁸ Esposito 2002, p. 40.

⁴⁹⁹ Peters 1993, pp. 184-186, figg. 160-162.

⁵⁰⁰ Moormann 1986, p. 124.

Maria Manni nel suo studio sulle pitture di questa casa ha inserito nella fase decorativa del terzo stile le pitture della taberna (3)⁵⁰¹, dell'*oecus* (7)⁵⁰² e quelle del cubicolo (11)⁵⁰³. La studiosa sulla base di un'attenta disamina delle decorazioni dei tre ambienti è giunta alla conclusione che le pitture delle tre stanze non presentano particolari affinità stilistiche tra loro ed anzi esse si daterebbero addirittura in epoche diverse. Per il cubicolo (11), Manni affermava che «la grande semplicità della decorazione, gradevole ma di tono minore, e il suo pessimo stato di conservazione non permettono una datazione, sia pure ipotetica, come quelle date per l'*oecus* e per la *taberna* n. 3. Certo è che con nessuna di queste due decorazioni – distanti nel tempo e così diverse tra loro – la nostra sembra presentare alcuna affinità»⁵⁰⁴. La studiosa datava invece le pitture della taberna (3) intorno al 60 d.C.⁵⁰⁵, mentre per le pitture dell'*oecus* (7) aveva proposto una datazione leggermente più alta, all'età di Claudio, e dunque tra le opere del III stile tardo⁵⁰⁶. Anche per le pitture di questi due ambienti la studiosa aveva affermato che non è possibile rintracciare delle precise relazioni stilistiche.

Le osservazioni di Manni⁵⁰⁷ sono state accettate in tutto dallo Schefold⁵⁰⁸, in gran parte dal Kraus⁵⁰⁹; sono state invece rigettate da Bastet⁵¹⁰ e da Ehrhardt⁵¹¹. In particolare Bastet inserisce le pitture della *taberna* (3) nella sua fase IIb del terzo stile e le data intorno al 40 d.C., rialzando quindi di venti anni la cronologia di Manni. Ehrhardt invece considera tutte le pitture della casa, comprese quelle di quarto stile, contemporanee tra loro e le data negli anni Cinquanta del I secolo d.C.: per lo studioso infatti appare impossibile che il proprietario della casa all'inizio degli anni Cinquanta avesse fatto decorare in terzo stile tre ambienti della casa, per poi far rinnovare tutte le altre decorazioni in quarto stile soltanto pochi anni dopo⁵¹². Gli argomenti utilizzati da Ehrhardt non appaiono sufficientemente convincenti perché, come aveva già obiettato Manni, nulla vieta di pensare che tra le pitture di terzo e quelle di quarto stile ci sia uno scarto cronologico, seppure solo di pochi anni. Le pitture della *taberna* (3) e dell'*oecus* (7) e del cubicolo (11) del resto differiscono moltissimo da tutte le altre decorazioni della casa, sia stile che per esecuzione e dunque appare improbabile pensare ad un'unica officina come artefice dell'intera decorazione.

⁵⁰¹ Manni 1974, pp. 12-16.

⁵⁰² Manni 1974, pp. 16-20.

⁵⁰³ Manni 1974, pp. 25-27.

⁵⁰⁴ Manni 1974, p. 27.

⁵⁰⁵ Manni 1974, p. 16.

⁵⁰⁶ Manni 1974, p. 20.

⁵⁰⁷ Cfr. Manni 1990, pp. 137-139.

⁵⁰⁸ Schefold 1976.

⁵⁰⁹ Kraus 1976. Lo studioso in parte dubitava della non contemporaneità tra le pitture della *taberna* (3) e dell'*oecus* (7).

⁵¹⁰ Bastet 1977; Bastet –de Vos 1979, p. 69 e nota 124 a p. 89.

⁵¹¹ Ehrhardt 1987, pp. 128-132, 151.

⁵¹² Ehrhardt 1987, p. 131; *contra* Manni 1990, pp. 138-139.

È dunque molto più verosimile la ricostruzione di Manni. Su di un punto tuttavia si potrebbero fare delle ulteriori riflessioni: la Manni sostiene che queste pitture di terzo stile della Casa del Colonnato Tuscanico «non trovano utili termini di confronto nelle pitture ercolanesi di terzo stile»⁵¹³. In realtà proprio le pitture della *taberna* (3), così controverse e dibattute, hanno molti elementi in comune con la decorazione degli ambienti (8) – (9) della Casa con bottega IV, 12-13.15-16, rispetto alla quale le pitture della *taberna* (3) potrebbero rappresentare uno stadio molto più evoluto.

La struttura della parete della *taberna* (3), infatti, si presenta in apparenza più chiusa e compatta soprattutto a causa dei colori di fondo ridotti essenzialmente al rosso e all'azzurro e ad una certa stilizzazione degli ornamenti. Negli ambienti (8) – (9) della Casa con bottega IV, 12-13.15-16 la struttura della zona mediana è ancora molto simile, anche se gli elementi architettonici, quali le colonne che inquadrano l'edicola centrale e l'epistilio sono meglio individuabili e percettibili⁵¹⁴.

Le differenze più marcate apparentemente si notano nello schema del registro superiore che negli ambienti (8) – (9) della Casa con bottega IV, 12-13.15-16 appare più arioso, con un maggiore approfondimento spaziale, che invece sembra mancare quasi completamente nella *taberna* (3) della Casa del Colonnato Tuscanico. Tuttavia già Manni aveva riconosciuto che nella struttura appiattita del registro superiore della *taberna* (3) l'edicola centrale e quelle poste alle due estremità della parete sud e l'edicola superstite nel tratto sud della parete ovest dimostrano una certa intenzione prospettica, nonostante l'effetto finale sia privo di una reale profondità⁵¹⁵. In realtà questa caratteristica si incontra anche nel registro superiore della parete nord degli ambienti (8) – (9) della Casa con bottega IV, 12-13.15-16, dove compare un'edicola semicircolare colonnata che sembra essere stata ripresa anche nell'edicola centrale della parete sud della *taberna* (3). In entrambe le decorazioni ritorna identica la resa del fusto delle colonne ioniche che sorreggono il leggero epistilio. Quasi identici sono anche i candelabri vegetali a forma di piramide, dai quali pendono dei tralci vegetali con le curiose infiorescenze a grappoli, anche se nei due complessi queste sono caratterizzate in maniera differente⁵¹⁶. Anche il *pinax* su fondo bruno violaceo con cornice verde scuro ricorre in entrambe le decorazioni; identici sono inoltre gli acroterii a palmetta metallica che sovrastano i padiglioni e le edicole. Tutti questi elementi vanno ben al di là di una semplice affinità stilistica e spingono verso una stretta relazione stilistico compositiva, se non addirittura di una sostanziale identità di esecuzione dei due complessi, anche se non si può dire quanto le pitture siano distanti cronologicamente. Dal punto di vista stilistico ed in accordo con Bastet si può affermare

⁵¹³ Manni 1974, p. 49.

⁵¹⁴ Tuttavia bisogna considerare anche che nel secondo caso sono anche meglio conservati.

⁵¹⁵ Manni 1974, p. 14.

⁵¹⁶ Questo elemento va tenuto nella giusta considerazione perché potrebbe indicare due 'mani' differenti.

tranquillamente che entrambe le decorazioni si inseriscano nella fase IIb del terzo stile, che secondo Bastet si colloca tra il 35 ed il 45 d.C.

In effetti un altro elemento sul quale ci possono essere dei margini per un'ulteriore riflessione è quello della differenza cronologica tra le pitture della *taberna* (3) e quelle dell'*oecus* (7).

Nell'*oecus* (7) lo zoccolo, scarsamente conservato, è a fondo nero. Su di esso si imposta la zona mediana, a fondo rosso, con edicola centrale inquadrata da esili colonne di ordine ionico al centro della quale era posto un quadro. L'edicola è conclusa in alto da un'elegante trabeazione ornata da elementi cuoriformi disposti orizzontalmente a due a due. Ai lati si dispongono dei pannelli a fondo giallo con amorini al centro, separati da fasce decorate da motivi a grottesca. Alle estremità della parete si vedono strette aperture a fondo bianco oltre le quali si intravedono leggere architetture a due piani dai toni lievi e sfumati. La zona mediana ai lati dell'edicola è sormontata da un fregio con leggere architetture a fondo bianco che si prolungano nel campo del registro superiore. Nel fregio sono inseriti due *pinakes* a fondo nero, il primo con una figura in volo, il secondo con una scena mitologica (Menade e Pan fanciullo). Il registro superiore a fondo bianco è impreziosito da leggere ed irreali architetture che si dispongono simmetricamente ai lati di un'edicola centrale. Tra i padiglioni dipinti nel registro superiore compaiono delle figure femminili che recano degli oggetti.

I confronti più vicini per questa decorazione si possono istituire con le pitture del tablino (h) della Casa di M. Lucretius Fronto e con quelle del tablino (i) della Casa di L. Caecilius Iucundus. Vi ritornano simili le cornici di palmette stilizzate ed affrontate a due a due.

Nel caso dell'*oecus* (7) quindi la datazione all'età di Claudio appare molto più sicura. Come ipotesi di lavoro, lasciando comunque aperta la possibilità di uno scarto cronologico tra l'*oecus* (7) e la *taberna* (3), si potrebbe pensare che le differenze stilistiche siano imputabili alla diversa funzione dei due ambienti, il primo sicuramente con funzioni di rappresentanza doveva richiedere una struttura molto più severa e classicistica, mentre la *taberna* (3) – che in origine era stata un cubicolo⁵¹⁷ – poteva anche ricevere delle decorazioni più avanzate e progressiste⁵¹⁸.

La fase transizionale tra III e IV stile

In questo gruppo vengono inserite una serie di decorazioni che presentano allo stesso tempo marcate caratteristiche sia del terzo che del quarto stile e si collocano per questo in una fase che potremmo definire transizionale. La presenza di un nutrito gruppo di decorazioni di questo genere ha fatto pensare ad alcuni studiosi ad una forte influenza del terzo stile sul quarto⁵¹⁹, ad altri

⁵¹⁷ Cerulli Irelli 1974, pp. 21-22.

⁵¹⁸ Un caso simile si osserva nella Villa Imperiale, dove le pitture del salone (A) appaiono più severe rispetto a quelle della *dieta* (B). Cfr. Pappalardo 1995, p. 179 e nota 35 con bibliografia precedente.

⁵¹⁹ Manni 1974; *Ead.* 1990; Moormann 1985.

all'esistenza di una duplicità di stile⁵²⁰, quasi come se si fosse trattato di una corrente stilistica prettamente locale legata al gusto della committenza dei ricchi cittadini ercolanesi. In realtà anche a Pompei esistono degli esempi di questa fase transizionale, anche se sono molto meno numerosi⁵²¹. Dal punto di vista della cronologica queste decorazioni possono essere datate nella prima metà degli anni Cinquanta del I secolo d.C. e dunque contraddistinguono il passaggio tra l'età di Claudio e quella di Nerone.

CASA DEL GRAN PORTALE

La decorazione del grande *oecus* tricliniare (1) presenta uno schema ancora legato alle esperienze formali del terzo stile. Lo zoccolo, a fondo nero, presenta una scansione a pannelli racchiusi da sottili linee bianche suddivisi in quattro campi rettangolari con losanga nel centro. Lo zoccolo è concluso superiormente da una fascia gialla imitante una cornice modanata. La zona mediana reca al centro di ciascuna parete un'ampia edicola in prospettiva con soffitto a cassettoni, inquadrata da una coppia di colonne ioniche, che sorreggono un epistilio ornato da una serie di riquadri a fondo verde, bianco e rosso con elementi floreali. Sull'epistilio si imposta una trabeazione a mensola che sorregge il timpano, anch'esso riccamente ornato e sormontato da un fastigio formato da due ampi girali di acanto ad S. L'edicola è chiusa sul fondo da un pannello rosso ornato superiormente ed inferiormente da bordi di tappeto gialli con fila di palmette e fiori di loto penduli. Al centro è collocato un quadretto con scena dionisiaca. I pannelli laterali della zona mediana sono più bassi e recano al centro delle vignette con figure alate o figure femminili semi distese sulla schiena di cavalli. I pannelli, che sono più bassi dell'edicola centrale, sono conclusi da una fascia imitante una cornice modanata che sorregge un fregio a fondo nero con scene di caccia inquadrate da coppie di listelli bianchi ornati da un motivo a V in rosso violaceo. Il registro superiore è occupato nel tratto centrale dal coronamento dell'edicola centrale con un ampio pannello bordeaux, sul quale si stagliano i girali di acanto. I pannelli laterali, invece, presentano dei leggeri padiglioni in prospettiva su fondo bianco. Gli unici superstiti sono quelli della parete est, con esedre semicircolari colonnate sormontate da acroterii in forma di fenici.

Nel suo insieme la parete ha ancora uno schema tipico delle decorazioni di terzo stile finale caratterizzato da pareti sostanzialmente chiuse, all'interno delle quali grande rilievo viene riservato all'edicola centrale. Tipici della fase finale del terzo stile sono anche i pannelli laterali più bassi dell'edicola centrale e sormontati da un fregio: essi ritornano quasi identici nel triclinio (2) della

⁵²⁰ Manni 1974, p. 51, nota 6, p. 52, nota 19; Allroggen-Bedel 1975; Moormann 1985; *Id.* 1987, p. 160.

⁵²¹ Tra questi esempi sicuramente vanno inserite le pitture della Casa I 7, 19; quelle della Casa di A. Trebius Valens; quelle della Casa di Nettuno; quelle della Casa dell'Orso; quelle della Villa Regina a Boscoreale; i frammenti di pitture conservati nel Württembergisches Lademuseum di Stoccarda (Strocka 1991a; *Id.* 1991b). Sugli esempi pompeiani della fase transizionale tra terzo e quarto stile cfr. Bragantini 1980.

Casa della Stoffa, negli ambienti (8) e (9) della casa con bottega IV 12-13.15-16. Tra i dettagli ornamentali che appaiono ancora un retaggio del terzo stile vanno citati: le fasce bianche con motivo a V che compaiono nel campo del fregio; lo schema decorativo geometrico-lineare dello zoccolo; le fasce che imitano bende a ricamo sul fusto delle colonne che inquadrano l'edicola centrale della zona mediana, nonché la ricchezza degli ornamenti dell'epistilio e del timpano; infine i delicati scorci architettonici del registro superiore, che non raggiungono ancora quella ricerca di profondità che sarà poi così tipica del quarto stile.

Altri elementi sembrano preludere agli esiti formali dell'ultimo stile pompeiano. Innanzitutto va sottolineata la comparsa nel pannello di fondo dell'edicola centrale dei bordi di tappeto, che sono una delle spie tipiche del repertorio decorativo del quarto stile. Un altro elemento che rimanda ormai alle nuove esperienze formali del quarto stile è la comparsa del quadretto posto al centro della parete e delle vignette con figure nei pannelli laterali della zona mediana. Il quadretto tra l'altro è caratterizzato dalla tipica resa impressionistica sia per quanto riguarda il paesaggio che fa da sfondo alla scena sia per quanto riguarda le figure in primo piano. Le stesse caratteristiche di commistione tra elementi del terzo e del quarto stile si incontra a Pompei nel cubicolo (3) della Casa di Nettuno, dove allo schema chiuso e piuttosto appiattito della zona mediana si contrappone quello più ricco e movimentato del registro superiore, con una serie di edicole e padiglioni in prospettiva, tra i quali pendono ghirlande e nastri simili a bordi di tappeto. I pannelli della zona mediana sono ornati da bordi di tappeto con corolle floreali entro semicerchi o con file di palmette stilizzate che ricordano molto i bordi del triclinio (1) della Casa del Gran Portale.

CASA DEL MOBILIO CARBONIZZATO (II GRUPPO)

Le pitture di questa casa sono state considerate come esemplificative della fase di transizione dal terzo al quarto stile⁵²², ovvero come esempio di contaminazioni tra i due stili⁵²³. Moormann, che si è occupato delle decorazioni di questa casa in un articolo monografico⁵²⁴, inserisce le pitture del triclinio (8) e dell'ambiente (4) nella fase del quarto stile, precisando tuttavia che esse presentano parecchi elementi tipici del terzo: soprattutto la rigida ripartizione della parete per fasce orizzontali che restano piuttosto piatte. Anche i numerosi ornamenti che compaiono nella parete appaiono ancora come un retaggio del terzo stile, piuttosto che appartenere al nuovo repertorio del quarto stile.

Nel triclinio (8) la decorazione presenta uno schema totalmente chiuso. Lo zoccolo, a fondo nero, presenta dei pannelli con cespugli separati da stretti scomparti, posti in corrispondenza degli stretti

⁵²² Moormann 1987, p. 160.

⁵²³ Allroggen-Bedel 1975, p. 226; Manni 1990, p. 139.

⁵²⁴ Moormann 1985.

scomparti della zona mediana. Quest'ultima è completamente a fondo viola e si articola in una serie di pannelli racchiusi da bordi di tappeto separati da stretti scomparti con candelabri metallici. Sulle pareti nord e sud il centro della zona mediana è occupato da un'edicola vista in prospettiva con un piccolo *pinax* nel centro. Sulla parete est il centro della parete è occupato da un semplice padiglione con candelabro metallico. Tra zona mediana e registro superiore corre un fregio a fondo verde poggiante su di una cornice ad ovoli bianca ed ornato da stretti *pinakes* con animali fantastici. Il registro superiore, sempre a fondo viola, è ornato da una serie di leggeri padiglioni collegati tra loro da coppie di tirsi disposti obliquamente, dai quali pendono dei ciste o *rhytè*; all'interno dei padiglioni sono dipinti dei cigni in volo.

Nel complesso la struttura della parete è totalmente chiusa. A questo effetto di chiusura contribuisce molto il comune fondo viola della zona mediana e del registro superiore; anche gli scomparti con candelabri della zona mediana, dipinti sullo stesso sfondo dei pannelli, non portano ad una reale apertura della parete. Lo schema leggero dei padiglioni dipinti nel registro superiore, il loro allinearsi paratatticamente senza una voluta ricerca di profondità, gli ornamenti degli epistili, con motivo a fiori di loto, sono tutti elementi che rimandano al repertorio decorativo del terzo stile. Altri elementi sembrano già preannunciare gli schemi del quarto stile iniziale. Innanzitutto la struttura dell'edicola centrale della zona mediana delle pareti nord e sud, inquadrata da ricchi candelabri tortili. I bordi di tappeto con motivi floreali stilizzati che qui sono resi ancora con due colori (rosarancio e bianco-crema) si possono confrontare con quelli dipinti nelle *alae* della Casa dei Vettii⁵²⁵ e con quelli dipinti sui frammenti conservati nel Württembergisches Lademuseum di Stoccarda⁵²⁶.

Nell'ambiente (5) la struttura della parete è analoga a quella del triclinio (8), con la sola differenza che l'edicola centrale assume maggiore profondità grazie anche alle vedute architettoniche in prospettiva che la inquadrano interrompendo i pannelli laterali a fondo rosso. Il registro superiore mostra lo stesso tipo di padiglioni presenti nel triclinio (8), molto leggeri, sormontati da epistili con fasce ornamentali derivate dal repertorio del terzo stile. All'interno di questo schema decorativo compaiono tuttavia alcuni elementi che fanno ormai parte del repertorio del quarto stile: il quadro mitologico al centro della zona mediana, i tripodi delfici che compaiono tra gli scorci architettonici, le ghirlande tese, i bordi di tappeto, il candelabro metallico che sorregge una cista mistica, il padiglione centrale con il soffitto a forma di catino di conchiglia, i cigni acroteriali, i vasi che pendono dal soffitto dei padiglioni del registro superiore.

Per le pitture della Casa del mobilio Carbonizzato si può proporre, in mancanza di dati esterni e quindi soltanto su base stilistica, la stessa cronologia proposta dal Moormann, ovvero gli anni immediatamente precedenti il terremoto del 62 d.C.

⁵²⁵ Lauter-Bufe 1967; Archer 1990.

⁵²⁶ Stroocka 1991a, p. 143, figg. 1-4; Id. 1991b, p. 31, fig. 9, p. 33, fig. 10.

La recente esplorazione a cielo aperto della Villa dei Papiri ha consentito di riportare alla luce un piccolo settore dell'atrio decorato prevalentemente in secondo stile. Lo scavo ha rivelato che l'atrio poggia su una *basis villae*, all'interno della quale si aprono una serie di ambienti voltati, dei quali soltanto uno è stato parzialmente scavato⁵²⁷. Al suo interno si conserva una decorazione assegnabile alla fase transizionale dal terzo al quarto stile. Di essa è stata riportata alla luce parte del soffitto, della lunetta e della zona superiore della parete est. Il sistema decorativo prevede una serie di specchiature a fondo rosso racchiuse da sottili listelli bianchi e da bordi di tappeto costituiti da fasce viola con motivi floreali resi in verde e bianco. I pannelli sono separati da strette lesene a fondo nero, concluse superiormente da un catino di conchiglia viola e decorate internamente con tirsì, ghirlande tese legate a nastri bianchi e medaglioni con amorini. La zona mediana è conclusa da una fascia a fondo bianco, ornata da una teoria di boccioli di loto alternati a crateri a calice stilizzati. Al di sopra corre una cornice di stucco bianca sulla quale si imposta un fregio a fondo viola ornato da fiori di loto penduli alternati a palmette. Il fregio è sormontato da una cornice di stucco multipla con fascia ornata da palmette sormontata da una fila di dentelli.

Sulla cornice di stucco corre un'alta fascia viola, sulla quale si imposta la lunetta, a fondo bianco, ornata da una coppia di tirsì incrociati, tra i quali pende un drappo. Il drappo è composto da una serie di spicchi di cerchio a fondo viola con bordo verde e fila di palmette gialle, all'interno dei quali sono raffigurati degli amorini in volo. Ai tirsì sono appesi anche un tamburello e una *syrinx*. Una fascia rossa con fila di palmette gialle e fila di gocce verdi ed una cornice di stucco bianco con modanata e motivo fitomorfi graffito racchiudono il campo della lunetta.

La stanza è coperta da una volta a crociera, la cui decorazione è parzialmente conservata. Ciascuno spicchio presenta dei candelabri vegetali di forma piramidale, ai quali sono appesi dei *pinakes* con maschere; attorno ai candelabri si avvolgono tralci di vite. I campi angolari sono collegati da fasce curvilinee rosse con quadretti centrale con amorino e animale marino su fondo celeste sovrapposti a medaglioni a fondo rosso.

La decorazione di questa stanza si può confrontare con le pitture dell'*oecus* (11) della Casa del Menandro a Pompei, dove ritornano le stesse lesene a fondo nero con tirsì, tralci vegetali e medaglioni figurati. Sono questi i primi esempi di pareti nelle quali si fanno più evidenti i caratteri del quarto stile ormai insipiente. I tralci di vite dipinti nella volta richiamano quelli dipinti nel triclinio (6) e nel tablino (7) della Casa del Tramezzo di Legno a Ercolano, nel cubicolo (1) della Casa di C. Sulpicius Rufus, nel triclinio (GG) della Casa di C. Iulius Polybius a Pompei. La resa

⁵²⁷ De Simone – Ruffo 2002, pp. 329-332.

impressionistica dei dettagli, come il tamburello e la *syrinx*, sono ulteriori elementi che confermano il progressivo affermarsi della nuova moda decorativa.

CASA DEL TRAMEZZO DI LEGNO

La Casa del Tramezzo di Legno è forse l'edificio che meglio esemplifica quella tendenza alla contaminazione tra terzo e quarto stile che è una caratteristica peculiare della pittura ercolanese. Trattandosi di decorazioni transizionali va forse precisato che la nozione di 'stile' non va utilizzata all'interno di una scansione piuttosto rigida e meccanica, quasi come se il cambiamento dello stile procedesse per improvvisi scossoni; essa va piuttosto inserita in una visione più fluida e dinamica del cambiamento o piuttosto del continuum tra le mode decorative. All'interno di questa visione più dinamica giocano un ruolo non secondario le scelte ed il gusto dei committenti e la capacità delle officine pittoriche di rinnovarsi e adeguarsi continuamente.

L'officina che ha lavorato in questa casa ha applicato una serie di schemi decorativi, nei quali elementi del terzo e del quarto stile si fondono sapientemente in una composizione felice ed armoniosa. Quegli elementi che nella Casa del Mobilio Carbonizzato apparivano ancora come giustapposti, senza che vi fosse una reale armonia dell'insieme, qui danno vita ad una composizione unitaria ed organica. Non si tratta più di reminiscenze, o citazioni, o di timidi tentativi di ricorrere alle nuove soluzioni formali; ci si trova piuttosto di fronte a delle composizioni nuove ed autonome. È interessante notare come negli ambienti della *pars publica* della casa, ovvero nelle *fauces*, nell'atrio, nell'*ala* e nel tablino, si siano adottati degli schemi decorativi più tradizionali, ovvero ancora formalmente ancorati al repertorio del terzo stile. Negli altri ambienti che circondano l'atrio e nel settore del peristilio sono stati utilizzati degli schemi che potremmo definire 'progressisti', o comunque 'innovativi'.

Nelle *fauces* (19), la struttura della parete è completamente chiusa. La zona mediana si articola in ampie campiture a fondo nero separate da listelli bianchi. Al di sopra corre un fregio a fondo bianco ornato da tirsì, piume di pavone e ghirlande tese orizzontalmente posti ai lati di medaglioni a fondo verde, mentre al centro è collocato un *pinax* a fondo rosso con uccello. Una fascia grigio-verde separa il fregio dal registro superiore. Questo, a fondo bianco, ha ancora l'organizzazione tipica del terzo stile, con una serie di esili padiglioni, privi di una reale consistenza architettonica e con una prospettiva schiacciata. Anche tra i motivi ornamentali compaiono alcuni elementi che sono tipici delle decorazioni di terzo stile maturo, come le lunghe ghirlande appese legate con nastri, gli epistili ornati da fasce con motivo a fiori di loto; le ghirlande tese ad arco con infiorescenze a grappolo. Tuttavia compaiono nella parete anche degli elementi nuovi, come i nastri a filigrana che pendono ai lati dell'edicola centrale del registro superiore e che anticipano i bordi di tappeto che saranno poi

le spie tipiche delle decorazioni in quarto stile. Questi nastri a filigrana ritornano molto diversi come tipologia, ma simili come concezione, nel registro superiore del cubicolo (3) della Casa di Nettuno a Pompei. Ad Ercolano essi hanno un confronto molto puntuale nel cubicolo (B) e nelle *diaetae* (d) ed (e) della Casa del Salone Nero, dove ritorna anche il motivo dei tirsì e quello delle piume di pavone.

La decorazione dell'atrio (20) ha subito dei radicali restauri a causa dei danni subiti dal terremoto del 62 d.C. Sulla parete est lo zoccolo e la zona mediana sono stati interamente rifatti in quarto stile⁵²⁸. Sulle altre pareti lo zoccolo è scarsamente conservato e non se ne può giudicare molto. L'unico settore originale della zona mediana di terzo stile si conserva soltanto nell'angolo sud-ovest, mentre si conserva integralmente su tutte le pareti lo schema decorativo del registro superiore.

La zona mediana si articola in una serie di pannelli a fondo nero separate da uno scomparto a forma di edicola su fondo rosso, dal quale si dipartono degli epistili bianchi, sorretti da candelabri metallici che dividono a metà il campo dei pannelli neri. La zona mediana è conclusa superiormente da una fascia viola, sulla quale corre una fascia verde ornata da palmette erette su fondo rosso. Una cornice di stucco separa la zona mediana dalla parte superiore della parete. Quest'ultima, essendo molto alta, presenta due registri sovrapposti, separati da un fregio e da una cornice di stucco, ciascuno con un suo schema decorativo.

Il primo registro, completamente a fondo rosso, ha ancora una struttura molto leggera, tipica delle pareti di terzo stile. Vi sono raffigurati una serie di leggeri padiglioni in prospettiva simmetrica convergente verso il centro della parete. Sulla parete sud i padiglioni, tra i quali sono collocati dei tripodi delfici con ghirlande pendenti lateralmente, hanno una certa consistenza architettonica. Sulle pareti lunghe est ed ovest i padiglioni hanno perduto il carattere architettonico e sono diventati un elemento fantastico: le leggere colonne sono state sostituite da *thymiatèria* e da candelabri vegetali nascenti da vasi metallici, mentre dal soffitto dei padiglioni pendono delle cassette con maschere appese a delle corde. Alla base dei padiglioni è dipinto un fregio a fondo nero, con una sottile fascia bianca ornata da un motivo a boccioli di loto, che spezza la spinta verticale dei padiglioni senza peraltro accentuare la profondità della composizione. Nell'insieme questo primo registro appare ancorato alle esperienze formali del terzo stile, soprattutto per l'adozione del fondo monocromo rosso⁵²⁹. Parallelamente alcuni dettagli, sebbene appartengano pienamente al repertorio ornamentale del terzo stile⁵³⁰, sono resi per la prima volta con le nuove possibilità espressive del quarto stile.

⁵²⁸ Cfr. Moormann 1987, p. 160.

⁵²⁹ Si ricordi la decorazione del cubicolo (16) della Villa di Agrippa Postumus a Boscorecase.

⁵³⁰ I tripodi delfici, i *thymiatèria*, i candelabri vegetali di forma piramidale nascenti da vasi metallici.

Lo schema utilizzato per il secondo registro – conservatosi in minima parte soltanto sulla parete sud – appare molto più efficace dal punto di vista della resa prospettica. Vi è dipinta una ricca *scaenae frons*, con padiglioni in prospettiva aperti sul fondo per mezzo di ampie finestre, all'interno delle quali sono collocati dei vasi metallici, dai quali fuoriescono dei candelabri vegetali di forma piramidale. Lo schema utilizzato dimostra un impianto architettonico più solido ed una maggiore profondità prospettica. Questi effetti sono stati ottenuti per mezzo di una caratterizzazione più realistica degli elementi architettonici e soprattutto grazie all'abbandono dello sfondo monocromo, che portava inevitabilmente ad un appiattimento dell'intera composizione.

I cubicoli che si affacciano sul lato occidentale dell'atrio presentano ancora dei sistemi decorativi più marcatamente caratteristici delle decorazioni di terzo stile. Nel cubicolo (3) la struttura della parete è completamente chiusa. Su di un basso plinto rosso poggia lo zoccolo, a fondo nero, ornato da cespugli. Su di esso si imposta una stretta predella, a fondo nero, ornata da raffigurazioni di *horti conclusi* separati da una serie di losanghe e medaglioni a fondo rosso o giallo, all'interno dei quali sono dipinti degli elementi floreali o delle maschere. La zona mediana prevede dei pannelli neri racchiusi da bordi di tappeto a semicerchi e fiori di loto ed ornati da vignette con vasi, separati da una finta lesena a fondo rosa, all'interno della quale può essere dipinto un candelabro vegetale o una colonna istoriata. I pannelli sono inquadrati lateralmente da scomparti a fondo rosso con fasce bianche ornate da motivi a V. La zona mediana è sormontata da una fascia marrone sulla quale si imposta un fregio bianco ornato da piccoli riquadri verdi con fiorellini bianchi. Il registro superiore è sostituito da un fregio a pannelli, racchiusi da cornici vegetali, all'interno dei quali sono dipinte delle vignette con cervi, cigni e leoni. Nel suo insieme l'organizzazione della parete è quella tipica del terzo stile, soprattutto per lo schema e gli ornamenti della predella e della zona mediana. I bordi di tappeto con motivo a semicerchi compare in molte decorazioni transizionali⁵³¹. Le colonne istoriate ed i candelabri vegetali ritornano anche nella Casa dei Ceii e nella Casa di A. Trebius Valens. Lo schema adottato per il registro superiore appare una novità: se gli ornamenti appartengono ancora al repertorio formale del terzo stile⁵³², le vignette sono state invece dipinte secondo la tecnica impressionista tipica del quarto stile.

Nel cubicolo (4) è stato utilizzato uno schema decorativo analogo a quello del cubicolo (3). Lo zoccolo, a fondo nero, si articola in una serie di pannelli con decorazione geometrica. Su di esso corre un'alta predella a fondo rosa, con losanghe e medaglioni di colore diverso, inquadrata da due fasce bianche con motivo a fiori di loto. La zona mediana presenta delle differenze tra la parete di fondo occidentale e le pareti laterali nord e sud. La parete ovest presenta un'edicola centrale

⁵³¹ Casa I 7, 19; Casa di A. Trebius Valens; Casa di Nettuno; Villa Regina a Boscoreale.

⁵³² Si vedano le foglie rese con un motivo a goccia o le cornici a fondo nero ornate da boccioli di loto affrontati ai lati di rosette a quattro petali.

contenente un pannello a fondo rosa, racchiuso da un ampio bordo nero, all'interno del quale è dipinto un *pinax* a fondo viola con pantera e delfino. L'edicola è affiancata da pannelli a fondo nero, conclusi superiormente da alte fasce grigio-verdi con motivo a fiori di loto alternati a boccioli di loto. Sulla parete di fondo ovest la struttura della zona mediana è un po' diversa perché anche i pannelli laterali presentano delle specchiature a fondo rosso, racchiuse da ampi bordi neri. L'epistilio dell'edicola centrale invade il campo del registro superiore, a fondo bianco, ed è ornato da un fastigio di racemi ricurvi. Nei campi laterali sono dipinti degli elementi cuoriformi sormontati da una coppia di racemi vegetali, ai lati dei quali pendono dei bordi di tappeto simili a nastri traforati.

La decorazione dell'*ala* (5) è stata recentemente ricomposta dalla Allroggen-Bedel sulla base del riposizionamento dei frammenti staccati nel XVIII secolo⁵³³. Lo zoccolo, a fondo nero, ha uno schema molto ricco con una serie di pannelli ornati da motivi geometrici e fitomorfi separati da stretti scomparti rettangolari decorati da motivi a grottesca. La zona mediana ha una struttura tripartita; la parete di fondo ovest presenta una specchiatura centrale rossa affiancata da una coppia di pannelli neri; le pareti laterali invece presentano delle specchiature a fondo rosso. Le specchiature sono separate da eleganti fasce a fondo nero ornate da motivi a grottesca con maschere entro cassette, *gorgonèia*, pantere e fenici affrontate ai lati di candelabri e tirsi ed altri uccelli affrontati ai lati di protomi di leone. La zona mediana è conclusa superiormente da una fascia bianca ornata da un motivo a fiori di loto eretti e penduli. Al di sopra corre un fregio a fondo nero con valve di conchiglia, sormontate da coppie di cigni o di fenici affrontati ai lati di una palmetta e desinenti in appendici cauliformi desinenti in volute dalle quali emergono delle maschere.

Il registro superiore, a fondo bianco, presenta una ricca *scaenae frons*, costituita da una serie di padiglioni dalla struttura molto leggera, che però si dispongono su molteplici piani prospettici. Per la consistenza architettonica delle strutture essi si possono confrontare con i padiglioni dipinti nelle *fauces* (19), nel tablino (7), nel peristilio (8), nel cubicolo (9). La struttura leggera delle architetture del registro superiore sembra essere stata una caratteristica peculiare delle pitture ercolanesi, anche nella fase più matura del quarto stile⁵³⁴.

I dettagli ornamentali, come le ghirlande appese, i bordi di tappeto simili a nastri ed i *pinakes* con animali, dai quali pendono tralci vegetali, sono ancora dipinti nel linguaggio formale del terzo stile. Le lesene con motivi a grottesca, invece, sono molto interessanti perché rappresentano un elemento progressista all'interno del sistema decorativo. Esse erano già comparse in alcune decorazioni della

⁵³³ Allroggen-Bedel 1991, pp. 37-39, figg. 2-3.

⁵³⁴ Moormann 1987, p. 160.

fase finale del terzo stile⁵³⁵, ma saranno tipiche delle decorazioni dell'età neroniana, come ben esemplificano le pitture del tablino (14) della Casa del Bicentenario.

L'organizzazione spaziale dello zoccolo riprende quella della zona mediana, infatti gli stretti scomparti che separano i pannelli sono posti in corrispondenza delle fasce a grottesca della zona mediana e ne costituiscono quasi i basamenti.

Nelle decorazioni del cubicolo (2) e del triclinio (6) appare ormai perfettamente compiuta quella fusione di elementi del terzo e del quarto stile in una composizione del tutto nuova ed autonoma.

Il cubicolo (2) è distinto in anticamera ed alcova. La struttura dello zoccolo, a fondo giallo, rispetta la scansione verticale della zona mediana e si articola in pannelli ornati da motivi lineari e medaglioni, separati da stretti scomparti con riquadri rettangolari bordati di rosso. Nel settore dell'anticamera la zona mediana presenta delle campiture a fondo celeste racchiuse da sottili fasce bianche ornate da motivi a V. Le campiture celesti sono racchiuse da ampie cornici rosa impreziosite da bordi di tappeto con motivo a rosette inscritte in semicerchi alternati a boccioli di loto. Nella zona dell'alcova, invece, si alternano campiture a fondo celeste e rosa racchiuse da ampie cornici a fondo nero ornate da bordi di tappeto con rosette inscritte entro semicerchi, o con motivo a cerchi concentrici alternati a boccioli di loro. Il registro superiore, a fondo bianco, rispetta la scansione in anticamera ed alcova. Nell'anticamera presenta due fregi sovrapposti: nel primo sono dipinte delle fasce ornamentali policrome, sostenute da *thymiatèria* e candelabri stilizzati desinenti in volute, dai quali pendono dei tralci vegetali; nel secondo fregio sono dipinte ghirlande tese desinenti in tralci penduli, poste ai lati di un *pinax* centrale a fondo verde con coppia di maschere. L'alcova presenta una serie di leggere architetture collegate da fasce ornamentali e da tralci penduli e separate da candelabri vegetali di forma piramidale nascenti da vasi metallici.

Nel suo insieme la decorazione di questa stanza presenta tutta una serie di elementi che sono caratteristici del repertorio ornamentale del terzo stile: lo schema chiuso e lineare dello zoccolo, la chiusura della zona mediana, con ampie campiture dipinte con colori tenui e delicati, come il celeste ed il rosa, la ricca ornamentazione del registro superiore. Anche i dettagli ornamentali sono quelli tipici del repertorio del terzo stile: i listelli bianchi con motivo a V nella zona mediana, gli esili padiglioni, privi di reale consistenza architettonica, i tirsì, le piume di pavone, i *pinakes*, i tralci penduli ed i candelabri vegetali nascenti da crateri metallici nel registro superiore. La resa di questi elementi, tuttavia, rivela delle capacità espressive del tutto nuove soprattutto per l'uso del pennello, che spesso indulge ad effetti impressionistici. Alcuni elementi, come i bordi di tappeto dipinti nella

⁵³⁵ Ad Ercolano si vedano le pitture dell'ambiente (D) del *pistrinum* dell'*Ins. Or. II*, 1-2. A Pompei il motivo delle lesene è ben esemplificato nell'atrio (b) e nel cubicolo (h) della Casa di M. Lucretius Fronto, nel triclinio (e) della Casa di C. Sulpicius Rufus, nel triclinio (b) della Casa dei Ceii, nell'ambiente (b) della Casa I 7, 19.

zona mediana e i *thymiatèria* dipinti nel registro superiore sono tipici del repertorio ornamentale del quarto stile.

Nel triclinio (6) gli elementi che compongono gli schemi decorativi applicati sulle pareti sono gli stessi che si trovano utilizzati nelle altre stanze della casa; tuttavia la maniera di concepire la struttura generale delle pareti e la loro ornamentazione è completamente nuova ed innovativa. Questi elementi, che sono tutti mutuati dal passato repertorio ornamentale del terzo stile, vengono rivitalizzanti e rifunzionalizzati in una nuova composizione.

Nella pratica i cartoni, ovvero gli schemi decorativi che sono stati applicati sulle pareti, pur appartenendo ancora al repertorio di quello che convenzionalmente viene definito terzo stile, sono stati trasposti sulle pareti mediante una nuova maniera di dipingere, testimonianza dell'avvenuta affermazione di un nuovo linguaggio figurativo, basato essenzialmente sulla resa impressionistica e plastica, estremamente rapida ed efficace, dei diversi dettagli della decorazione.

Lo schema dello zoccolo appare ancora tradizionale. Esso è a fondo nero e presenta dei pannelli ornati da motivi lineari tra i quali sono inseriti dei medaglioni e dei riquadri a fondo verde o giallo. Il pannello centrale delle pareti est ed ovest presenta una losanga elemento che inizia a comparire proprio nelle decorazioni di quarto stile iniziale⁵³⁶.

La zona mediana ha una struttura abbastanza simile a quella del cubicolo (2) con ampie campiture a fondo nero, ornate da bordi di tappeto con motivo a cerchi concentrici e racchiuse da ampi bordi rosa. Le campiture nere hanno i bordi superiori ed inferiori concavi o con un profilo a V, quasi come se imitassero dei teli gonfiati dal vento. Il centro della zona mediana è occupato da una edicola in prospettiva, sorretta da quattro colonne ioniche, tra le quali sono appesi delle *images clipeatae*, che sorreggono un soffitto a cassettoni con un ricco epistilio ornato da un fregio figurato. Al centro del pannello di fondo dell'edicola è collocato un grande quadro idillico sacrale, che sia per le dimensioni, sia per la resa stilistica appare ormai già pienamente inserito nella nuova moda decorativa del quarto stile. Ai lati dell'edicola, al di sopra dei pannelli laterali, si sviluppa un fregio a fondo nero, ornato da una serie di riquadri ornati da eleganti motivi a grottesca. Il fregio è inquadrato superiormente da una fascia bianca con delfini affrontati ai lati di un cratere a calice ed inferiormente da una fascia bianca ornata da bucrani alternati a fiori di loto.

Il registro superiore, a fondo rosso, ha una struttura molto ricca con una serie di eleganti padiglioni in prospettiva con acroterii in forma di statue di caproni e di gru. Tra i padiglioni pendono ghirlande e si intrecciano tralci di vite sui quali si poggiano delle fenici. Sulle pareti brevi nord e sud, alle due estremità del registro superiore i pannelli sono impreziositi da eleganti drappi sospesi, ornati da una

⁵³⁶ A Pompei questo elemento si ritrova nella decorazione del triclinio (w) della Casa delle Nozze d'Argento. Cfr. Ehrhardt 2005.

fascia a fondo verde con teoria di delfini guizzanti, inquadrata da due fasce a fondo nero, racchiuse da listelli bianchi con motivo a V ed ornate da bordi di tappeto.

Nell'insieme, sia per la struttura generale, sia per i dettagli ornamentali utilizzati, il registro superiore appare ancora legato agli schemi decorativi del terzo stile. Tuttavia una certa tendenza al *horror vacui*, che tra l'altro si nota anche nel fregio e nella zona mediana, e soprattutto la resa impressionistica dei dettagli sono ormai tipici del quarto stile.

Nel tablino (7) è stata ripresa abbastanza fedelmente la struttura dell'edicola centrale della zona mediana del triclinio (6) con le quattro colonne che sostengono il soffitto a padiglioni. L'edicola è sormontata da un epistilio policromo, concluso superiormente da una cornice ad ovoli. Al di sopra dell'edicola si imposta una sorta di basso padiglione, che invade il campo del registro superiore; ai lati sono dipinti dei leggeri padiglioni in prospettiva. All'interno dell'edicola centrale è dipinto un piccolo *pinax* con maschere teatrali. I pannelli laterali della zona mediana, a fondo nero, sono ornati da bordi di tappeto e sono conclusi superiormente da una cornice ad ovoli. Al di sopra di essi si imposta un fregio, sempre a fondo nero, ornato da conchiglie tra due pantere rampanti che reggono tra le zampe dei pampini di uva.

La decorazione di questa stanza somiglia molto a quella del triclinio (6) e a quella del portico (8) soprattutto per le strette affinità della zona mediana e del fregio, dove compare, quasi come un motivo firma, il motivo della conchiglia posta tra animali o figure mostruose affrontate.

La decorazione del portico (8) è attualmente molto rovinata, il tratto meglio conservato è quello dell'angolo sud-ovest, con parte del fregio e del registro superiore. La zona mediana, molto lacunosa, prevedeva delle ampie campiture a fondo nero. Il fregio è ornato da sfingi affrontate ai lati di crateri a calice. Il registro superiore, a fondo bianco, presenta lo stesso tipo di padiglioni che si ritrovano anche nel registro superiore dell'atrio (20).

Imitazioni e copie di sistemi decorativi di terzo stile

CASA DEL MOBILIO CARBONIZZATO (III GRUPPO)

Moormann⁵³⁷ ha evidenziato che le pareti est ed ovest del tablino (4) della Casa del Mobilio Carbonizzato hanno subito dei restauri parziali, che dimostrano l'adattamento di una decorazione più nuova ad una più antica. Sulle due pareti il registro superiore conserva ancora una *scaenae frons* di terzo stile; la zona mediana e lo zoccolo, invece, sono stati nuovamente intonacati e decorati in quarto stile. Il sistema decorativo applicato sulla parte inferiore delle due pareti riprende grossomodo quello che doveva essere lo schema originario di terzo stile.

⁵³⁷ Moormann 1987, p. 160.

Lo zoccolo, a fondo rosso, ha uno schema tripartito con una serie di pannelli ornati da ghirlande tese e separati da stretti scomparti. La zona mediana riprende lo schema originario di terzo stile. Il centro della composizione è occupato da un'edicola inquadrata da una coppia di colonne ioniche, che sorreggono un elegante epistilio a fondo bianco sormontato da un timpano viola, che sono parte della decorazione genuina di terzo stile. L'edicola contiene un pannello a fondo bianco, sul quale si staglia un candelabro vegetale di forma piramidale, dal quale si dipartono dei ramoscelli, sui quali sono poggiati degli uccelli. Al di sopra dei candelabri poggiano delle figure femminili: sulla parete est è raffigurata una menade, dal torso nudo ed il mantello viola che le copre le gambe, con una ghirlanda floreale che ne incornicia il corpo; sulla parete ovest è raffigurata una figura alata, sempre con il torso nudo e le gambe coperte dal mantello. I pannelli laterali, a fondo rosso, sono ornati da piccoli *pinakes* a fondo viola con leoni, ai lati dei quali pendono delle sottili ghirlande. Essi sono conclusi superiormente dalla fascia originaria di terzo stile, a fondo bianco, con delicati motivi ornamentali.

Moormann⁵³⁸ ha dimostrato che le pitture dell'ambiente (5) e del triclinio (8) presentano una sapiente commistione di elementi del terzo e del quarto stile e sarebbero dunque testimonianza di quella fase di transizione di cui ad Ercolano si conservano numerosi altri esempi. Le pitture del tablino (4), invece, ci appaiono come un vero e proprio restauro 'filologico' eseguito nell'epoca del quarto stile di una parete più antica. Il vecchio schema decorativo di terzo stile, dunque, non è stato semplicemente ripreso o emulato, ma è stato 'copiato' il più fedelmente possibile da maestranze che ormai erano avvezze ad esprimersi nel nuovo linguaggio figurativo del quarto stile. Un esempio analogo è costituito dalle pitture di terzo stile del salone (A) della Villa Imperiale a Pompei, restaurate in età neroniana da un'officina di pittori molto dotata, capace di riprendere fedelmente il vecchio sistema decorativo⁵³⁹.

Per quanto riguarda la cronologia di questo restauro si potrebbe ipotizzare che le pitture del tablino (5) siano state danneggiate dal terremoto del 62 d.C. e che per questo motivo il proprietario della casa abbia deciso di farle restaurare, cercando di preservare il più possibile quel che restava dell'originaria decorazione in terzo stile.

⁵³⁸ Moormann 1985, p. 128, p. 130, pp. 132-133.

⁵³⁹ Pappalardo 1997, in particolare p. 545; p. 554, fig. 18.

1.3. Il quarto stile

Status quaestionis degli studi sul quarto stile

Sui primi tre stili pompeiani esistono da qualche tempo delle opere di carattere generale, nelle quali si è cercato di inquadrare le pitture dal punto di vista stilistico e cronologico. Manca invece uno studio generale sul IV stile: esistono capitoli sul IV stile in libri dedicati in generale alla pittura romana⁵⁴⁰ o in monografie su singole abitazioni pompeiane⁵⁴¹.

È stato evidenziato da più parti come il IV stile sfugga ad ogni tentativo di classificazione sia stilistica, che cronologica. Secondo M. de Vos⁵⁴² ciò è dovuto al fatto che il IV stile mescola i diversi elementi degli stili precedenti senza che vi sia un vero e proprio sviluppo in fasi come nel II e nel III stile. Questo carattere “eclettico”⁵⁴³ è dovuto in parte alla ricezione, in ambiente provinciale, di quelle che sono le scelte operate a Roma per quanto riguarda le tendenze dell’arte ufficiale. A queste scelte si mescolano, e qualche volta addirittura si sovrappongono, quelle operate dai singoli committenti che, pur adeguandosi alle “mode” ufficiali, cercano di decorare le proprie abitazioni in maniera sempre diversa ed originale.

Un primo problema è costituito dalla cronologia del IV stile ed in particolare dalla sua data di inizio⁵⁴⁴. Gli elementi a nostra disposizione non sono molti. In genere si pongono come capisaldi le decorazioni della *Domus Transitoria*⁵⁴⁵ e quelle della *Domus Aurea*⁵⁴⁶; le prime si daterebbero all’inizio dell’età neroniana, verso il 54 d.C., le seconde nel 64 dopo il grande incendio di Roma. A Pompei si dispone di alcuni graffiti, come quello della Casa delle Nozze d’Argento⁵⁴⁷ con data consolare dell’anno 58 d.C., che consentirebbero di datare alcuni complessi prima del terremoto del 62 d.C. Proprio la data del terremoto⁵⁴⁸ viene fissata da Schefold come data di inizio del IV stile a Pompei⁵⁴⁹. Le sue argomentazioni sono state confutate in anni recenti dagli studi di M. de Vos⁵⁵⁰, I.

⁵⁴⁰ Dopo Mau (1882) si sono occupati di questa materia Beyen (1940,1958,1965), Schefold (1949-1951, 1952, 1953-1954, 1956, 1957a, 1957b, 1962, 1991, 1995), Bastet (1971-1972), Cerulli Irelli (1971, 1991), Manni (1974, 1990), Allroggen-Bedel (1977, 1983, 1991, 1992, 2005) de Vos (1977, 1981, 1982), Bragantini (1981, 1995, 2004), Strocka (1984, 1987, 1991), Barbet (1985), Riemenschneider (1986a, 1986b), Ehrhardt (1987, 1988), Descoeudres (1987), Ling (1991), Thomas (1991, 1995), Peters (1977, 1982, 1991, 1993), Moormann (1983, 1987a, 1987b), Allison (1985, 1986, 1989, 1991, 1992, 1993, 1995, 1997, 2002), Sampaolo (1992, 1995), Esposito (1999, 2004).

⁵⁴¹ Esemplici quelle pubblicate dall’Istituto Archeologico Germanico nella serie *Häuser in Pompeji*. Strocka 1984b, *Id.* 1991; Ehrhardt 1988, *Id.* 1998; Michel 1990; Seiler 1992; Stemmer 1992, Staub-Gierow 1994, *Ead.* 2000, Fröhlich 1996, Allison-Sear 2002; Ehrhardt 2005.

⁵⁴² de Vos 1981, p. 119.

⁵⁴³ Cfr. Peters 1982, p. 645.

⁵⁴⁴ Cfr. Bastet 1964.

⁵⁴⁵ Cfr. Bastet 1971, 1972.

⁵⁴⁶ L’intero complesso della *Domus Aurea* è ancora in corso di pubblicazione ad opera di L. Fabbrini, per quanto concerne le strutture architettoniche (Fabbrini 1983), e di W. J. Th. Peters e P. G. P. Meyboom, per le pitture (Peters - Meyboom 1982, 1993; Meyboom 1995).

⁵⁴⁷ Cfr. Mau 1893, pp. 30-31; Ehrhardt 1995, p. 143.

⁵⁴⁸ Sulla precisazione della data del terremoto cfr. Onorato 1940.

⁵⁴⁹ Cfr. Schefold 1952, 1962.

⁵⁵⁰ Cfr. de Vos, 1977, pp. 38-41; 1982, pp. 337-338, nota 51; de Vos-Bastet 1979.

Bragantini⁵⁵¹, M. Manni⁵⁵², V. M. Strocka⁵⁵³, W. Ehrhardt⁵⁵⁴, K. Stemmer⁵⁵⁵. Tuttavia la maggior parte delle decorazioni di IV stile conservate a Pompei e ad Ercolano risale agli anni successivi al terremoto del 62 d.C.⁵⁵⁶. Per Pompei in particolare disponiamo anche di evidenze epigrafiche: il Tempio di Iside è stato ricostruito “*a fundamento*” dopo il terremoto grazie alla munificenza di N. Popidius Celsinus⁵⁵⁷.

Accanto al problema della cronologia c'è quello relativo all'inquadramento tipologico e stilistico. Come già è stato fatto per il II ed il III si è cercato di operare una suddivisione in fasi del IV stile⁵⁵⁸. U. Pappalardo⁵⁵⁹ ha evidenziato come una suddivisione di questo tipo, basata soltanto su fatti stilistici, senza riscontri oggettivi, quali potrebbero essere quelli forniti dall'analisi delle murature e dall'individuazione delle diverse fasi edilizie di un'abitazione, può risultare fuorviante ed in ogni caso ha un alto margine di discrezionalità⁵⁶⁰.

Più oggettiva è l'analisi dei sistemi compositivi alla quale è stato dato grande rilievo da Peters⁵⁶¹ e dalla Barbet⁵⁶². Peters ha distinto due tipi di sistemi: la *scaenae frons* e lo schema a pannelli. La *scaenae frons* può essere del tutto, o quasi del tutto aperta; essa costituisce in genere un sistema autonomo, senza uno specifico rapporto né con lo zoccolo⁵⁶³, né col registro superiore⁵⁶⁴. Questo schema è stato adoperato per la prima volta a Roma nella *Domus Aurea*⁵⁶⁵ e sarebbe passato nelle città della Campania per mezzo di “cartoni”. Una variante che ha avuto grande successo nelle cittadine vesuviane è quella delle “*facciate lussuose*”, nelle quali varie parti sono chiuse da tappeti

⁵⁵¹ Cfr. Bragantini 1981.

⁵⁵² Cfr. Manni 1990.

⁵⁵³ Cfr. Strocka 1984, 1987, 1993.

⁵⁵⁴ Cfr. Ehrhardt 1988.

⁵⁵⁵ Cfr. Stemmer 1993.

⁵⁵⁶ Cfr. Maiuri 1942, pp. 181-187; Cerulli Irelli 1971; de Vos 1977, pp. 41-42; *Ead.* 1982, pp. 336-337, nota 50; Descoudres 1987, Descoudres - Sear 1987.

⁵⁵⁷ L'iscrizione consente di datare la riedificazione del tempio e la realizzazione delle sue decorazioni negli anni che seguirono il terremoto; essa, però, non fornisce indicazioni più precise su quanti anni dopo il sisma cominciarono i lavori di restauro dell'edificio.

⁵⁵⁸ Per Schefold ci sarebbe una fase neroniana, una fase di transizione dall'età di Nerone a quella di Vespasiano ed una fase vespasiana (Cfr. Schefold 1962, pp. 99-145; Idem 1991, pp. 19-22). Per Borda ci sarebbe una fase iniziale (dal 50 d.C.), una fase finale (corrispondente all'età neroniana) ed una fase classicheggiante in età flavia (Cfr. Borda 1958). Appare del tutto isolata la posizione di L. Curtius, secondo cui il III e il IV stile sono sviluppi contemporanei di uno stesso stile, erede delle esperienze del II (Cfr. Curtius 1929).

⁵⁵⁹ Cfr. Pappalardo in *Pittura di Pompei* 1991, p. 227.

⁵⁶⁰ Nella Casa dei Vettii Schefold, in base all'analisi stilistica, data le pitture dell'atrio (d), dell'*oecus* (q) e della sala (e) all'età neroniana; quelle dei triclini (n) e (p), alla fase di passaggio tra l'età neroniana e quella vespasiana; quelle del peristilio (l), del triclinio (t) e delle fauci (b) all'età vespasiana. Peters, analizzando i sistemi compositivi, ha dimostrato che le tutte pitture della casa, fatta eccezione per quelle delle *alae*, sono contemporanee ed eseguite dopo il terremoto del 62 d.C.

⁵⁶¹ Peters 1977, 1982.

⁵⁶² Cfr. Barbet 1985, pp. 193-203.

⁵⁶³ Si vedano, ad esempio, le *scaenarum frontes* dipinte nel cubicolo (25) della casa di Apollo. Sembrerebbero fare eccezione quelle dipinte nell'ambiente (a) della Casa di Pinarius Cerialis, dove la suddivisione dello zoccolo, ad imitazione di un rivestimento marmoreo, segue la scansione architettonica della *scaenae frons* della zona mediana.

⁵⁶⁴ Si veda la *scaenae frons* dipinta sulle pareti ovest dell'ala (6) della Casa della Caccia Antica.

⁵⁶⁵ Peters avanza l'ipotesi che questo schema costituisca “*una composizione originale fatta per la villa di Nerone*”. Cfr. Peters 1982, p. 638.

o preziosi tendaggi⁵⁶⁶. Lo schema a pannelli, mutuato molto probabilmente dal III stile⁵⁶⁷ è costituito essenzialmente da grandi campi colorati, che imitano tappeti e tendaggi sospesi, arricchiti da motivi decorativi fantastici. Tuttavia anche l'analisi dei sistemi compositivi non consente di precisare meglio le cronologie, né di articolare in vere e proprie fasi il IV stile⁵⁶⁸.

Testimonianze del quarto stile ad Ercolano

Come già si è visto per il III stile manca una trattazione sistematica delle decorazioni in IV stile conservate ad Ercolano, nonostante si tratti di decorazioni spesso molto interessanti ed innovative rispetto al panorama noto della pittura dell'area vesuviana. Le officine pittoriche attive ad Ercolano, infatti, esibiscono spesso un repertorio molto più raffinato ed originale rispetto agli esempi contemporanei conservati a Pompei. Prevalgono le pareti monocrome, sulle quali un ruolo di primo piano è giocato dalle eleganti architetture in prospettiva che scompartiscono i campi della parete. Le raffigurazioni mitologiche sono piuttosto rare, ed anche sono molto ridotte dimensionalmente rispetto agli esemplari pompeiani. Al loro posto si prediligono i *pinakes* con nature morte, amorini e attributi divini. Ancora più interessante è la presenza di decorazioni miste in marmo e pittura. Si tratta spesso di lussuose diaetae o di saloni di ricevimento decorati con alte zoccolature di marmo e zona superiore decorata ad affresco. In altri casi, invece, le decorazioni pittoriche fanno da cornice a eleganti rilievi marmorei di scuola neoattica, murati nella parete come se si trattasse di quadri⁵⁶⁹. Il panorama della pittura Ercolanese denota quindi un lusso ed una raffinatezza nettamente superiore a quello della più modesta ed anonima Pompei.

Lo studio del IV stile ad Ercolano è però importante anche per chiarire il problema più generale della cronologia del cosiddetto IV stile. Numerose infatti sono le testimonianze pittoriche inquadrabili nella fase transizionale e quelle di età neroniana.

Scarsa è stata l'attenzione degli studiosi sul quarto stile ad Ercolano. Maiuri, nel suo monumentale volume sugli scavi nuovi di Ercolano, descrive alcune pareti di IV stile⁵⁷⁰, rimandando ad un secondo volume – mai pubblicato – lo studio di tutte le decorazioni ercolanesi con il relativo inquadramento cronologico e stilistico.

⁵⁶⁶ È esemplare la decorazione delle *alae* della Casa dei Vettii e quella del peristilio (53) della Casa dei Dioscuri.

⁵⁶⁷ Cfr. Pappalardo 1991, p. 228.

⁵⁶⁸ Peters ammette che non è possibile distinguere delle fasi all'interno del IV stile perché i diversi schemi compositivi si trovano spesso associati (cfr. Peters 1982, p. 639). La Barbet, più che parlare di periodi successivi, ritiene che si debba parlare di stili contemporanei e concorrenti (cfr. Barbet 1985, pp. 213-214).

⁵⁶⁹ Sui quadri in marmo vedi Von Graeve 1984.

⁵⁷⁰ Maiuri 1958, *passim*.

La Cerulli Irelli⁵⁷¹ e la Manni⁵⁷² hanno discusso nelle loro monografie sulla Casa dell'Atrio a Mosaico e del Colonnato Tuscanico alcuni degli aspetti principali del IV stile ad Ercolano. La Cerulli Irelli ha evidenziato in particolare l'originalità delle soluzioni compositive utilizzate dalle officine ercolanesi, che pur seguendo le 'mode' del tempo giungono a dei risultati inediti ed estremamente originali.

M. Manni ed E. Moormann⁵⁷³ hanno discusso quei casi di contaminazioni tra terzo e quarto stile nella pittura Ercolanese, la prima affrontando il problema dell'inquadramento cronologico delle pitture della Casa del Colonnato Tuscanico, il secondo occupandosi delle pitture della Casa del Mobilio Carbonizzato.

A. Allroggen-Bedel⁵⁷⁴ ha posto la questione della necessità di un inquadramento generale della pittura di Ercolano, che presenta caratteristiche proprie che potrebbero far pensare ad un vero e proprio '*Lokalstil*'⁵⁷⁵.

R. Thomas, nel suo studio sui '*Dekorationssysteme*' della pittura romana da Augusto a Traiano⁵⁷⁶, cita solo marginalmente gli esempi ercolanesi del IV stile.

Nel capitolo precedente sono stati già discussi gli esempi ercolanesi del IV stile iniziale, ovvero di quella peculiare fase transizionale dal III al IV stile che si colloca tra la fine dell'età di Claudio e l'inizio dell'età neroniana (45-54 d.C.). Nel presente capitolo vengono analizzati i principali complessi ercolanesi decorati in IV stile. Questi sono stati suddivisi per in due raggruppamenti: testimonianze della fase matura di età neroniana (54-68 d.C.); testimonianze dell'età flavia (69-79 d.C.).

La fase del IV stile di età neroniana (54-68 d.C.)

I primi esempi di decorazioni descritte in questo gruppo presentano ancora delle caratteristiche legate, almeno esteriormente, al linguaggio formale del III stile. Tuttavia esse denunciano, nella maniera di comporre la parete e nella scelta degli ornamenti, l'avvenuto passaggio al maturo IV stile. Sulla base degli schemi decorativi adottati e dei confronti che è stato possibile rintracciare appare opportuno datare queste pitture nel corso della piena età neroniana (54-68 d.C.).

Una delle tendenze della pittura romana dell'età neroniana consiste nell'introduzione delle *scaenarum frontes*, ovvero di grandi composizioni architettoniche fantastiche che vengono applicate sull'intera parete o su parte della parete, opportunamente celate da drappi sospesi. Ad Ercolano il

⁵⁷¹ Cerulli Irelli 1971.

⁵⁷² Manni 1974, *Ead.* 1990.

⁵⁷³ Moormann 1987a, 1987b.

⁵⁷⁴ Allroggen-Bedel 1983, pp. 138-140; *Ead.* 1991; *Ead.* 1992; *Ead.* 2005.

⁵⁷⁵ Allroggen-Bedel 1991, 1992, 2005.

⁵⁷⁶ Thomas 1995.

tipo della *scaenae frons* non sembra aver goduto di grande successo. Se infatti si escludono la architetture fantastiche dell'aula absidata della Palestra, delle quali ci restano scarsi resti in situ ed il bellissimo 'frammento barocco' staccato durante le esplorazioni settecentesche e custodito oggi al Museo di Napoli⁵⁷⁷, non ci restano molti altri esempi in città.

Più diffusi invece sono gli esempi della '*feldermanier*', ovvero delle composizioni architettoniche seminasconde da pannelli imitanti delle tende sospese, che lasciano intravedere delle architetture in fuga prospettica ai lati dei pannelli.

CASA DEL SALONE NERO

Nel precedente capitolo sul terzo stile è stato sottolineato come la nozione di 'stile' non possa essere applicata in maniera rigida e meccanica, ma vada piuttosto inserita in una visione più dinamica. L'evoluzione stilistica va vista come un processo in continuo fluire, senza soluzione di continuità. Le pitture della Casa del Salone Nero – che vengono discusse all'inizio di questo capitolo – costituiscono il primo esempio in ordine cronologico delle decorazioni di età neroniana ad Ercolano⁵⁷⁸. Esse in realtà presentano strettissime assonanze compositive con le pitture della Casa del Tramezzo di Legno, che sono state discusse nel precedente capitolo sul III stile tra gli esempi della fase transizionale. Alcuni dettagli lascerebbero addirittura ipotizzare che le due abitazioni siano state decorate dalla stessa officina di pittori. Le differenze tra le pitture delle due case risiedono essenzialmente nel nuovo linguaggio formale delle pitture della Casa del Salone Nero, che ormai rientra pienamente nelle possibilità espressive del IV stile.

Il tablino (L) esibisce una grandiosa composizione appartenente al tipo della *scaenae frons* nascosta da ampi pannelli che imitano dei drappi sospesi. Lo zoccolo, a fondo nero, si articola in ampi pannelli neri, ornati da bordi di tappeto che imitano dei nastri traforati. I pannelli sono separati da scomparti bordati di rosso con cespugli. Sullo zoccolo si imposta su una predella, che funge da basamento per la zona mediana. Vi si scorgono, infatti, i basamenti delle colonne che sorreggono l'edicola centrale e gli scorci architettonici che chiudono lateralmente l'intera composizione. La zona mediana è immaginata come una grande quinta architettonica, con un'edicola centrale inquadrata da architetture in prospettiva, nascoste da ampi drappi sospesi a fondo nero, racchiusi da ampi bordi rossi. Alle due estremità della parete emergono due avancorpi con dei padiglioni in prospettiva a due piani, coperti da un soffitto a cassettoni, che emerge anche al di sopra dei drappi sospesi ai lati dell'edicola centrale. Quest'ultima si prolunga anche nel campo del registro superiore, a fondo bianco, al centro del quale campeggia l'epistilio ornato da una coppia di

⁵⁷⁷ MNN, inv. 9735. Cfr. *Pompeii AD79*, cat. n. 139.

⁵⁷⁸ La Barbet che ne ha studiato i soffitti colloca le pitture di questa casa nella fase transizionale tra III e IV stile. Barbet 1985, pp. 166-174.

thymiatéria. Il registro superiore è immaginato come una sorta di grande loggia, chiusa da pilastri viola e sormontato da un architrave a tre fasce, dal quale pendono degli anelli di bronzo, ai quali è sospesa una pesante tenda rossa con un ricco bordo a ricamo verde. Dinanzi alla tenda sono dipinti dei tripodi delfici, inquadrati da coppie di tirsi metallici disposti obliquamente.

I *thymiatéria* ed i tripodi sono quasi identici a quelli dipinti nel registro superiore dell'atrio della Casa del Tramezzo di Legno. Allo stesso tempo però appare innegabile il passaggio al nuovo stile, soprattutto per l'uso del colore e per la resa impressionistica dei singoli elementi.

La ricchezza dei sistemi decorativi si può giudicare anche dalla decorazione degli ambienti che svolgono una funzione secondaria all'interno del sistema gerarchico di organizzazione degli ambienti. Esempio a questo proposito la decorazione dell'*andron* (I). Lo zoccolo è a fondo nero con una serie di pannelli separati da stretti scomparti. La zona mediana esibisce ampi pannelli a fondo viola racchiusi da listelli bianchi e separati da fasce nere sulle quali sono dipinte delle colonnine bianche. La zona superiore, a fondo bianco, ha una struttura molto ricca. Il centro è occupato da un finestrone ad arco, dal quale pende una maschera. Ai due lati la decorazione si sviluppa simmetricamente con due candelabri metallici, sui quali sono poggiati dei falchi che tengono nel becco il capo di una lunga ghirlanda, che pende morbidamente, per essere poi sorretta dalle ali spiegate di un cigno posto su di un candelabro metallico inserito in un leggero padiglione. La ghirlanda ricade poi nuovamente e si annoda alla fascia color prugna che incornicia l'angolo della parete. In corrispondenza del vano di comunicazione dell'atrio lo schema prevedeva un ulteriore piccolo riquadro con *rhytá* appesi a nastri legati a ghirlande sospese. Oltre che per la sua ricchezza la decorazione di questo corridoio è interessante perché mescola ancora elementi del III e del IV stile. I *rhytá* e le maschere appesi a nastri, ad esempio sono un motivo tipico del IV stile. I falchi compaiono frequentemente nelle decorazioni di III stile tardo⁵⁷⁹. Le maschere appese a nastri si possono confrontare con quelle dipinte nel triclinio (p) della Casa di A. Trebius Valens a Pompei⁵⁸⁰. La maniera naturalistica di rappresentare la ghirlanda appoggiata sulle ali spiegate dei cigni è ancora una volta un elemento tipico della fase transizionale. Parlano in questo senso anche l'estrema leggerezza e la resa quali metallica degli ornamenti dei padiglioni e dei candelabri e l'uso di colori tenui, come il verde acqua, il giallo ocra, in associazione con il viola.

La decorazione del peristilio (P) è molto elegante, soprattutto per l'adozione del fondo monocromo nero per l'intera parete, sul quale si stagliano i colori brillanti degli ornamenti, tutti dipinti con sfumature di bianco crema e rosa carminio⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ Si vedano i falchi addossati dipinti nei candelabri che inquadrano le edicole centrali della zona mediana del tablino della Casa di L. Caecilius Iucundus e quelli dipinti nelle lesene dell'atrio della Casa dei Quadretti teatrali. Cfr. *Pompei Pitture e Mosaici* 1, 1990, p. 377, fig. 27; *Pompei Pitture e Mosaici* 3, 1991, p. 593, fig. 33.

⁵⁸⁰ *Pompei Pitture e Mosaici* 3, 1991, p. 382, fig. 63.

⁵⁸¹ Si tratta degli stessi colori che si ritrovano nelle decorazioni attribuibili all'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico.

Lo zoccolo si articola in una serie di larghi pannelli separati da stretti scomparti con cespugli. La zona mediana si articola in una serie di pannelli racchiusi da eleganti bordi di tappeto verdi racchiusi esternamente da un listello bianco, ed ornati da una serie di boccioli alternati a corolle, dipinti in rosa carminio, collegate da volute in grigio-verde. I pannelli sono sormontati da eleganti cornici con architrave liscio che sorregge un epistilio ornato da borchiette, sul quale poggia una mensola in forte aggetto sostenuta da volute metalliche. Sulla cornice corre un fregio a loti e palmette, interrotto in corrispondenza del centro di ciascun pannello da basamenti ad archi sui quali poggiano dei *thymiatéria* o dei *kántharoi* inseriti tra coppie di tirsì tesi verticalmente, tra i quali pendono egide con *gorgonéia*.

I pannelli della zona mediana sono separati da stretti scomparti a edicola sorretti da colonne ioniche con il fusto ornato da racemi metallici, all'interno dei quali sono dipinti dei candelabri metallici. Il coronamento delle edicole può essere di due tipi. Alcune edicole sono coronate da fastigi di rami ricurvi con palmetta centrale che sorregge un *oscillum* a forma di pelta amazzonica ornata da protomi di esseri fantastici. Altre edicole presentano un epistilio ornato da delfini guizzanti, coronato da grifi acroteriali posti ai lati di una grande cetra.

La decorazione a fondo monocromo nero del peristilio introduce alla vista del grande salone (G) decorato a fondo nero. Lo zoccolo rispetta la ripartizione della parete in senso verticale e presenta una scansione a pannelli ornati da bordi di tappeto su fasce a fondo rosso e ghirlande appese, separati da scomparti racchiusi da bordi verdi, all'interno dei quali pendono egide con *gorgonéia*. Lo zoccolo è concluso superiormente da un'elegante fascia bianca ornata da rettangoli allungati con cerchi bianchi su fondo viola e dorato, inquadrati da piccole volute alternati a pelte sostenute da una coppia di cornucopie. La zona mediana presenta sulle opposte pareti uno schema alquanto diverso a causa delle diverse dimensioni. Le pareti corte est ed ovest presentano un'edicola centrale con un epistilio ornato da una fila di borchie, sorretto da una coppia di colonne ioniche, dalle quali si dipartono obliquamente due avancorpi triangolari sorretti da colonne a forma di palma. L'edicola racchiude un pannello a fondo nero ornato da bordi di tappeto con foglie collegate da archetti dipinte in carminio. Il pannello è concluso da una fascia bianca ornata da una serie di cerchi inquadrati da boccioli. Dall'epistilio dell'edicola pende un drappo azzurro con bordi rossi, ornato da un tralcio stilizzato che si appoggia alla fascia superiore con cerchi e boccioli. L'edicola è inquadrata lateralmente da una coppia di pannelli a fondo nero racchiusi da bordi di tappeto in rosa carminio. La zona superiore è distinta in due registri interrotti dallo sviluppo in verticale dell'edicola centrale della zona mediana. Il primo registro si sviluppa sopra i pannelli laterali della zona mediana ed è inquadrato superiormente da una fascia bianca con fila di conchiglie alternate a pelte stilizzate desinenti in volute. Al suo interno sono dipinti i basamenti delle architetture che si

prolungano nel registro superiore, creando dei padiglioni di forma esagonale, con il lato anteriore coronato da un catino di conchiglia. Nella parte superiore pendono dei bordi di tappeto resi ancora come se fossero dei nastri a traforo. L'edicola centrale è sormontata da due tirsì metallici, nei quali è infilato un cerchio metallico con un drappo teso, mentre ai lati pendono degli eleganti bordi di tappeto color carminio.

Sulle pareti lunghe nord e sud lo schema decorativo è più elaborato grazie anche alla maggiore sviluppo delle pareti. Lo zoccolo, simile a quello delle pareti corte, rispetta la scansione della zona mediana. L'edicola centrale della zona mediana è affiancata da una coppia di pannelli a fondo nero separati da lesene a fondo rosso con candelabri tortili, sormontati da *imagines clipeatae*, che si prolungano nel fregio soprastante. Il registro superiore presenta delle grandi aule porticate di forma trapezoidale a due piani che inquadrano un grande padiglione centrale a due piani inquadrato da una coppia di *pergulae* in prospettiva simmetrica. La sala conserva anche la preziosa decorazione del soffitto con volta a sesto ribassato inquadrata da due ali orizzontali⁵⁸².

Sul lato occidentale del peristilio si aprono due sale residenziali, con tutta probabilità dei *cubicula diurna*. Il *cubiculum* (d) richiama nello schema generale ed in molti suoi dettagli la decorazione del salone (G). Lo zoccolo, a fondo nero, è scompartito in una serie di pannelli ornati da eleganti bordure, separati da stretti scomparti. La zona mediana ha una struttura molto interessante. Il centro della parete è occupato da un'edicola con soffitto composto da una fila di archi girati su mensole, sui quali corre un epistilio ornato da borchie e bucrani. Le ali di parete che inquadrano l'edicola con scomparto ad arco azzurro entro bordi rossi, richiama gli analoghi scomparti dipinti negli avancorpi che inquadrano le edicole della zona mediana del salone (G). Il fondo dell'edicola è chiuso da un pannello bianco ornato da bordi di tappeto. L'edicola è affiancata da una coppia di pannelli a fondo blu scuro, coperti da drappi bianchi con bordi a filigrana in carminio, dinanzi ai quali sono posti dei candelabri metallici. Il registro superiore, a fondo bianco, è ornato al centro da una leggera *tholos* sulla quale si adagiano dei cigni che reggono delle ghirlande nel becco. Ai lati della *tholos* si aprono padiglioni fantastici in prospettiva con egide appese, sfingi acroteriali che sorreggono delle cassette per esporre maschere e *kántharoi* sui quali pendono tralci di vite.

La parete di fondo della stanza è andata quasi totalmente perduta a causa del passaggio di un cunicolo settecentesco, tuttavia si è conservato integralmente il registro superiore, che mostra uno schema alquanto diverso rispetto alle pareti nord e sud. Al centro è un grande padiglione di forma trapezoidale, sormontato da un'edicola. Questa struttura ricorda molto i padiglioni dipinti nel registro superiore delle pareti lunghe del salone (G). Il padiglione presenta due avancorpi laterali sostenuti da candelabri metallici che terminano con un cerchio su cui si posano dei cigni. I cerchi

⁵⁸² I soffitti di questa casa sono stati già descritti analiticamente dalla Barbet. Cfr. Barbet 1985, pp. 166-174; *Ead.* 1993.

sono attraversati da tirsi poggiati sul tetto di due leggeri padiglioni dipinti alle due estremità della parete. Dai tirsi pendono dei bordi di tappeto, con *rhytè* appesi a nastri. Nella lunetta è dipinto un cespo di acanto dal quale si dipartono dei racemi a volute.

L'ambiente presenta un prezioso soffitto distinto in anticamera e sala.

La sala presenta una volta a sesto ribassato tra due fasce piane. Il centro della composizione è occupato da un medaglione con coppia di cavalli marini e tridente, racchiuso da una complessa cornice, chiusa da una ghirlanda circolare. Il medaglione è inserito in una cornice quadrata con fascia a grottesca ornata da sfingi. Esternamente corre una cornice composta da soffitti composti da catini di conchiglia azzurri, separati da palmette. Le fasce piane laterali presentano dei riquadri incorniciati da ghirlande tese, all'interno dei quali sono dipinti dei tirsi obliqui che determinano dei triangoli nei quali sono dipinti bucrani stilizzati desinenti in volute, alternati a fenici e separati da palmette.

La decorazione dell'adiacente *cubiculum* (e) è molto interessante perché presenta una serie di elementi che saranno molto diffusi nella fase vespasiana. Lo zoccolo, a fondo rosso bordeaux, si articola in ampi pannelli ornati da bordi di tappeto e separati da stretti scomparti a edicola con piante. La zona mediana, a fondo bianco, mostra tre ampie campiture, ornate da bordi di tappeto su fondo rosa, separate da esili strutture architettoniche simili a esedre semicircolari, sulle quali sono poggiate delle aquile. Le esedre sono nascoste nella parte inferiore da edicole a fondo azzurro, sormontate da maschere, dalle quali si dipartono degli eleganti candelabri tortili con palmette pendule. Le esedre invadono il campo del registro superiore, anch'esso a fondo bianco, ornato da tirsi incrociati e da piccole edicole sormontate da fastigi a volute.

Anche in questo ambiente si conserva buona parte del soffitto dipinto distinto in anticamera e alcova. L'anticamera presenta un solaio piano inquadrato da due volticine laterali. Il pannello centrale è molto lacunoso presentava un riquadro rettangolare allungato, ornato internamente da una fila di *lyrai* inquadrate da volute entro semicerchi verdi. Esternamente corre una cornice con bordi di tappeto blu e rossi, alternati a *kántharoi* su conchiglie desinenti in volute. Le volticine presentano un riquadro racchiuso da una fascia verde dai lati concavi con fila di palmette all'esterno. Il riquadro è ornato internamente da grifoni desinenti in cauli disposti in posizione araldica ai lati di un *gorgonéion*. Nella volta dell'alcova il centro della composizione è occupato da un medaglione con aquila in volo, dal quale si dipartono dei tirsi simili a raggi, tra i quali sono dipinti degli elementi cuoriformi desinenti in volute, mentre all'estremità sono tese delle ghirlande. Il medaglione centrale è racchiuso da una cornice a cani correnti in rosso su fondo rosa. Esternamente corre una fascia formata da riquadri bianchi separati da cetre entro ghirlande tese con dei cerchi negli angoli. Questa

fascia è a sua volta racchiusa da una cornice con motivo a rettangoli e cerchi con elementi floreali stilizzati.

Le pitture dell'ambiente (E) presentano una versione ulteriormente semplificata degli schemi decorativi applicati negli ambienti principali della casa. Lo zoccolo è a fondo nero con pannelli separati da stretti scomparti. La zona mediana si articola in ampi pannelli a fondo rosso, incorniciati da bordi di tappeto sormontati da volute acroteriali, recanti nel centro delle vignette con animali; i pannelli sono separati da candelabri vegetali. Il registro superiore, a fondo bianco, è ornato da esili padiglioni in prospettiva collegati da fasce a grottesca e bordi di tappeto simili a nastri appesi. La decorazione del soffitto si conserva soltanto nella parte centrale. Essa presentava verosimilmente un medaglione inquadrato da bordi di tappeto ad arco di cerchio, ornati da un motivo a cani correnti in bianco su fondo rosa, che nascono da conchiglie azzurre che sono collocate ai quattro angoli di un quadrato formato da tirsì che si incrociano obliquamente con un pavone nel punto di intersezione. Negli angoli, all'interno delle conchiglie sono dipinte delle maschere dalle quali si dipartono delle piume di pavone che convergono verso il medaglione centrale. Esternamente corrono due cornici con motivi a grottesca in rosso e verde sul fondo bianco del soffitto.

Le pitture della Casa del Salone Nero colpiscono per l'estrema coerenza degli schemi decorativi applicati nelle diverse stanze della casa. Si tratta in effetti di un monumento esemplare per ciò che riguarda la ricostruzione delle gerarchie funzionali esistenti tra i diversi ambienti della casa. Più in generale, poi, la casa si presta ad un discorso più generale sulla produzione di una officina pittorica ed in particolare sul repertorio di modelli che l'officina era in grado di proporre, modificando gli schemi in base alle esigenze del proprietario e alla funzione degli ambienti. Infine le pitture di questa abitazione sono importanti perché si possono inquadrare coerentemente dal punto di vista stilistico nella fase iniziale del IV stile, dal quale sembrano dipendere sia per l'organizzazione generale della parete e per l'impostazione scenografica, pur nel permanere di singoli elementi decorativi del repertorio del III stile.

L'analisi dei dettagli della decorazione dimostra chiaramente che tutte le pitture della casa sono opera della stessa officina di pittori. Lo rivelano soprattutto le assonanze compositive tra i diversi sistemi applicati e l'identità dei numerosi ornamenti. La resa di questi elementi consente inoltre di identificare le mani di almeno due decoratori attivi contemporaneamente sulle pareti delle diverse stanze della casa. A questo proposito si possono citare come esempio le pitture dei portici del peristilio (P) dove si distinguono chiaramente le mani di due distinti decoratori, che hanno eseguito i diversi ornamenti del registro superiore.

Strette assenze compositive sono riscontrabili in tutti gli ambienti della casa. Gli scorci architettonici che inquadrano le pareti del tablino, con i loro epistili ornati di borchiette, si possono

confrontare con gli epistili delle cornici dipinte nel peristilio (P), e con quelli delle edicole centrali e degli avancorpi dipinti nella zona mediana e nel registro superiore delle pareti del salone (G), oltre che nell'epistilio dell'edicola centrale della zona mediana del cubicolo (d). La cornice ad ovoli dipinta sopra gli epistili degli avancorpi del tablino si ritrova a coronamento delle edicole a fondo azzurro dipinte nella zona mediana del cubicolo (e), e degli avancorpi che inquadrano l'edicola centrale sulle pareti est ed ovest del salone (G). I *thymiatéria* dipinti nel registro superiore del tablino (L) ritornano in analoga posizione nella decorazione del salone (G), così come le *imagines clipeatae* dipinte sopra i candelabri tortili che separano i pannelli della zona mediana delle pareti nord e sud del salone (G) ritornano identiche sui fastigi di rami ricurvi dipinti nel registro superiore del cubicolo (e). I cigni dalle ali spiegate dipinti nell'*andron* (I) ritornano identici nel registro superiore del cubicolo (d) a coronamento delle *tholoi* dipinte al centro delle pareti nord e sud. Le egide tese, con o senza *gorgonéia*, ricorrono nello zoccolo del salone (G), nel registro superiore del peristilio (P) e del cubicolo (d). Gli eleganti bordi di tappeto color carminio ritornano nel peristilio (P), nel salone (G), nei cubicoli (d)-(e). Gli scorci architettonici dipinti nel registro superiore del salone (G) trovano puntuali confronti negli altri ambienti della casa. I padiglioni poligonali dipinti nei pannelli laterali delle pareti est ed ovest si possono confrontare con i padiglioni dipinti nella zona mediana del cubicolo (e). I padiglioni dipinti sulle pareti nord e sud del salone (G) si ritrovano con una struttura snellita e semplificata nella sala (E) e nel cubicolo (d). Anche i dettagli apparentemente minori si richiamano gli uni con gli altri nelle varie stanze. Le pelte che fanno da coronamento alle edicole dipinte nel peristilio (P) si ritrovano nel soffitto del salone (G). I *kántharoi* dipinti nel registro superiore del peristilio (P) si ritrovano nel soffitto del cubicolo (e).

Altri dettagli si confrontano in maniera puntuale con le decorazioni della Casa del Tramezzo di Legno. I piccoli *thymiatéria* dipinti nel registro superiore del peristilio (P) sono identici a quelli dipinti nel registro superiore del cubicolo (3) della Casa del Tramezzo di Legno. I *thymiatéria* e i tripodi delfici dipinti nel registro superiore del tablino e del salone (G) si possono confrontare puntualmente con quelli dipinti nel registro superiore dell'atrio (20) della Casa del Tramezzo di Legno. Il motivo del drappo sospeso che pende dall'epistilio dell'edicola centrale della zona mediana delle pareti est ed ovest del salone (G) si può confrontare con i drappi sospesi tra gli scorci del registro superiore del triclinio (6) della Casa del Tramezzo di Legno.

In conclusione, sulla base dei confronti portati, le pitture della Casa del Salone Nero si possono datare poco tempo dopo la decorazioni della Casa del Tramezzo di Legno e dunque tra la fine dell'età claudia ed i primi anni del regno di Nerone.

CASA DEL BICENTENARIO

Il tablino della Casa del Bicentenario conserva uno degli esempi più significativi di decorazioni di età neroniana conservati ad Ercolano. Lo zoccolo, insolitamente basso, è decorato da pannelli a fondo nero ornati da linee orizzontali bianche. Esso è concluso superiormente da una fascia bianca ornata da fiori di loto e ovuli inquadrati da volute. Sullo zoccolo si imposta una predella a fondo giallo, con riquadri rettangolari ornati da sottili bordi di tappeto bianchi che racchiudono dei rombi e semicerchi viola tra i quali corrono delle ghirlande tese. I pannelli sono separati da stretti scomparti racchiusi da una cornice verde. La predella è conclusa superiormente da una fascia bianca ornata da fiori e boccioli di loto.

La zona mediana presenta tre ampi pannelli quello centrale a fondo giallo, quelli laterali a fondo rosso. Il pannello centrale è ornato da un bordo di tappeto bianco con fila di palmette e corolle collegate da archetti. Al centro dei pannelli a fondo giallo sono inseriti due quadri mitologici: sulla parete nord “Dedalo e Pasife”; sulla parete sud “Marte e Venere”. I pannelli laterali sono ornati da bordi di tappeto con motivo a corolle inscritte in semicerchi e palmette tra volute. Al centro sono dipinti dei medaglioni con Satiri e Menadi e figure femminili ammantate. I pannelli della zona mediana sono separati da strette lesene a fondo nero inquadrare da sottili fasce bianche con listello nero ornato da un motivo a dentelli. Sul fondo nero delle lesene sono raffigurati dei leggeri candelabri metallici, ornati da racemi a volute, dai quali si dipartono dei tralci di vite desinenti in corolle floreali, dalle quali spuntano protomi di grifo. I tralci hanno un andamento ad S e sono inquadrati superiormente da un arco sormontato da una conchiglia, dalla quale si diparte un racemo metallico desinente in una corolla. Nella parte superiore i tralci si tramutano in complessi arabeschi con una conchiglia che sostiene una palmetta inquadrata da una coppia di *rhytè*, sui quali poggiano dei cigni addossati ai lati di una mascheretta, che sorreggono a loro volta due volute che inquadrano un *gorgonèion*, tra due delfini stilizzati con le code desinenti in volute.

Al di sopra della zona mediana si sviluppa un fregio a fondo nero, che sembra avere uno sviluppo autonomo rispetto alla zona mediana, con la quale non è simmetricamente allineato, pur rispettandone la tripartizione in senso orizzontale. Sulle pareti nord e sud il fregio presenta al centro un pannello rettangolare con amorini cacciatori, inquadrato da una coppia di stretti riquadri rettangolari con maschere teatrali. Nei due pannelli laterali sono invece dipinte delle amazzonomachie. Sulle pareti est ed ovest il fregio sostituisce ai rettangolari con maschere teatrali dei medaglioni con *gorgonèia*.

Il registro superiore, a fondo rosso, esibisce sulle diverse pareti una complessa composizione architettonica, con una serie di padiglioni chiusi in basso da balaustre dietro le quali si vedono delle statue su alti basamenti, ornati internamente da bordi di tappeto e separati da riquadri ornati

all'interno da bordi di tappeto. Sulle pareti nord e sud al centro della composizione campeggiano due grandi tripodi delfici.

Come è stato già osservato per la Casa del Salone Nero la decorazione di questa stanza presenta ancora alcune reminiscenze del III stile tardo, soprattutto nell'adozione dei bordi di tappeto molto delicati che incorniciano i pannelli della zona mediana e del registro superiore. I motivi che compongono questi bordi di tappeto sono tipici delle decorazioni transizionali. Bordi con corolle inscritte in semicerchi si ritrovano nel triclinio della Villa Regina a Boscoreale⁵⁸³ e nel cubicolo (3) della Casa di Nettuno⁵⁸⁴ e nella latrina (s¹) della Casa delle Nozze d'Argento⁵⁸⁵ a Pompei. Il motivo della fila di corolle alternate a palmette è uno dei motivi più diffusi nel repertorio del IV stile⁵⁸⁶. La cornice ad ovoli che separa la zona mediana dal fregio è molto vicina alla cornice dipinta nel triclinio (20) della Casa dello Specchio a Pompei⁵⁸⁷, che la Bragantini ha citato tra gli esempi pompeiani della fase transizionale dal III al IV stile⁵⁸⁸. Gli stessi bordi di tappeto ricorrono tra l'altro nella decorazione delle *alae* della Casa dei Vettii, ormai concordemente datate in età neroniana, e prima del 62 d.C.⁵⁸⁹.

Le preziose lesene che inquadrano i pannelli della zona mediana si possono confrontare con le lesene dipinte nell'atrio della Casa dei Quadretti Teatrali a Pompei⁵⁹⁰, dove compaiono dei motivi analoghi, come le coppie di uccelli addossati, le maschere, i tralci sinuosi. Anche la fascia che separa la predella dalla zona mediana con motivo a fiori e boccioli di loto alternati presenta caratteri transizionali⁵⁹¹. Il tipo stesso della lesena con fasce a grottesca appartiene al repertorio del terzo stile: si possono citare a titolo di esempio le lesene dipinte nell'atrio della Casa di M. Lucretius Fronto⁵⁹².

Un confronto molto pertinente, sia per la maniera di organizzare la parete, sia per la scelta degli elementi decorativi, può essere istituito con le pitture dell'*oecus* (11) a fondo verde della Casa del Menandro a Pompei. Qui le campiture della zona mediana sono inquadrare da lesene a fondo nero con tralci di vite ad S nascenti da *kántharoi*. In questo caso però i confronti si possono estendere anche ai bordi di tappeto che racchiudono i pannelli della zona mediana, che presentano delle variazioni sugli stessi motivi di base. Analogamente anche nell'*oecus* (11) della Casa del Menandro

⁵⁸³ De Caro 1994, p. 53, fig. 9.

⁵⁸⁴ *Pompei Pitture e Mosaici* 4, 1993, p. 309, fig. 19.

⁵⁸⁵ Cfr. *Pompei Pitture e Mosaici* 3, 1991, p. 728, fig. 108. Va ricordato che le pitture della Casa delle Nozze d'Argento si datano, sulla base di un graffito, a prima del 60 d.C.

⁵⁸⁶ Barbet 1981, motivo 33.

⁵⁸⁷ *Pompei Pitture e Mosaici* 8, 1998, p. 845, fig. 43. Qui compaiono anche gli stessi bordi di tappeto con file di palmette e corolle.

⁵⁸⁸ Bragantini 1981, p. 106.

⁵⁸⁹ Lauter-Bufe 1967; Peters 1977; Archer 1990.

⁵⁹⁰ *Pompei Pitture e Mosaici* 1, 1990, p. 377, fig. 27, p. 379, figg. 30-31.

⁵⁹¹ *Pompei Pitture e Mosaici* 1, 1990, p. 379, fig. 32.

⁵⁹² Peters 1993, pp. 148-149, figg. 118-119.

al di sopra della zona mediana si sviluppa un fregio, questa volta a fondo rosso e a sviluppo continuo. Il tema raffigurato è ancora una volta un racconto mitico: l'aggressione delle donne da parte dei centauri alle nozze di Piritoo e Ippodamia e la conseguente Centauromachia. I due fregi sono molto simili anche per la resa delle figure che li compongono, che si caratterizzano per la fluidità nell'uso del pennello, con la giustapposizione dei colori a macchia, con numerosi effetti impressionistici. Le figure inoltre sembrano essere volutamente rappresentate in leggera sproporzione quasi si trattasse di una versione più ironica che epica⁵⁹³. Il registro superiore, sempre a fondo verde, presenta delle architetture più leggere, che sembrano ancora legate agli esiti del III stile finale. Anche qui compaiono delle figure inserite dentro i padiglioni ed i bordi di tappeto, simili a dei nastri sospesi che pendono tra i padiglioni.

Un altro confronto molto pertinente può essere istituito con l'*ala* (5) della Casa del Tramezzo di Legno. La zona mediana, infatti, presenta tre pannelli monocromi rossi separati da lesene a fondo nero decorate da motivi a grottesca con *kántharoi* desinenti in volute, sui quali poggiano delle maschere teatrali inserite entro cassette, *gorgonéia*, uccelli e pantere affrontati o addossati ai lati di protomi leonine. Anche la resa dei singoli elementi è molto simile, nonostante la diversità di soggetto, a quella delle lesene del tablino della Casa del Bicentenario.

Lo sviluppo ulteriore di questo genere di realizzazioni si può cogliere nella decorazione del tablino (5) della Casa del Colonnato Tuscanico⁵⁹⁴. Qui l'organizzazione della parete è molto simile: la zona mediana presenta un pannello centrale celeste, che in origine forse recava al centro un quadro, e pannelli laterali rossi con medaglioni a fondo viola, nei quali sono raffigurati degli amorini. I pannelli sono separati da lesene a fondo viola con eleganti fasce a grottesca caratterizzate da candelabri metallici desinenti in volute, nei quali sono inserite delle protomi di Pan. La zona mediana del tablino (5) è sormontata da un fregio con tre pannelli rettangolari allungati, quello centrale rosso, quelli laterali a fondo celeste, separati da stretti riquadri a fondo viola con grifi retrospicienti. Una fascia a grottesca con lo stesso tipo di ornamenti si può ammirare anche nella decorazione dell'anticamera del triclinio (13) della stessa casa. Essa mostra dei racemi metallici desinenti in volute, tra i quali sono inseriti una coppia di capricorni che sorreggono uno scudo ed una cista mistica.

Lo schema decorativo a grandi riquadri monocromi, ornati da eleganti bordi di tappeto e separati da ricche fasce di colore diverso con eleganti motivi ornamentali si ritrova a Pompei nella decorazione dell'ambiente (32) della Casa di M. Fabius Rufus⁵⁹⁵. Qui le ampie campiture a fondo celeste sono

⁵⁹³ Cfr. Maiuri 1933, p. 66.

⁵⁹⁴ Le pitture in IV stile della casa sono state datate dalla Manni in età flavia. Cfr. Manni 1974, p. 22, p. 34.

⁵⁹⁵ Le pitture di questa stanza, come tutte le altre decorazioni in IV stile della casa si datano tra la fine dell'età neroniana l'età di vespasiano. Per una datazione leggermente più tarda cfr. Esposito 1999, p. 41.

separate da fasce color porpora ornate da complessi racemi metallici di acanto, con corolle floreali, dalle quali emergono amorini e protomi di cerbiatti.

Tutti i confronti proposti per le pitture del tablino (14) della casa del Bicentenario si inquadrano coerentemente tra la tarda età claudia e l'età neroniana. A confermare la cronologia neroniana della decorazione della stanza contribuisce anche la decorazione in *opus sectile* del pavimento. L'*emblema* riproponeva lo stesso tipo di schema decorativo adottato per il pavimento del triclinio (A) della Villa Imperiale a Pompei, realizzato in età neroniana, ma dopo il terremoto del 62 d.C.⁵⁹⁶.

AULA TERMALE ISAA

Lo scavo delle *insulae* nord-occidentali di Ercolano ha permesso di riportare alla luce una grande aula termale⁵⁹⁷, che faceva parte di un più grande complesso non ancora completamente riportato alla luce. L'edificio consiste in un grande ambiente a pianta rettangolare con un lato absidato. Le pareti lunghe presentano tre grandi finestre quadrangolari; anche l'abside presenta tre grandi finestre affacciate sul panorama della costa, secondo una consuetudine che si ritrova anche nel calidarium delle terme suburbane di Pompei⁵⁹⁸. Al centro della sala si trova una grande *natatio* rettangolare accessibile per mezzo di gradini e riscaldata con un sistema "a samovar". L'ambiente absidato era dunque una *piscina calida*, panoramicamente affacciata su tre lati sul panorama circostante. La parte superiore delle pareti e la volta sono inoltre ricoperte da schegge di calcare ad imitazione dell'interno di una grotta. La luce che penetrava attraverso le grandi finestre, dunque doveva riflettersi nell'acqua della *natatio* per poi diffondersi lungo il rivestimento a finta grotta della sala. La parte bassa delle pareti lunghe è scandita dai pilastri che inquadrano le finestre; mentre nello spessore della parete di fondo si apre un'absidiola sormontata da una nicchia. All'interno dei pilastri che separano le finestre delle pareti lunghe sono ricavate delle nicchie rettangolari, inquadrare da preziose edicole dipinte con colori brillanti sul fondo nero delle pareti. Le edicole, che si fronteggiano a due a due sulle opposte pareti della sala, presentano piccole differenze nella caratterizzazione degli ornamenti delle colonne, degli epistili e dei timpani.

La prima coppia di nicchie presenta delle colonne ioniche dal fusto liscio con tralci metallici avvolti attorno al fusto. Esse sorreggono un architrave liscio sormontato da un epistilio a fondo rosso ornato da borchie metalliche, sul quale poggia una cornice a dentelli in forte aggetto. In questo caso il timpano è sostituito da un fastigio di rami ricurvi, che si dipartono da un candelabro centrale,

⁵⁹⁶ Pappalardo 1996, in particolare p. 543 e nota 6.

⁵⁹⁷ Sullo scavo dell'edificio cfr. De Simone-Ruffo-Tuccinardi-Cioffi 1998, pp. 41-42. Brevi cenni sono contenuti in Guzzo 2003, p. 114.

⁵⁹⁸ Cfr. Jacobelli 1987, Ead. 1988.

desinenti in volute acroteriali sormontate da palmette. Questo stesso schema viene ripetuto anche nella terza coppia di edicole.

La seconda coppia di edicole è sorretta da una coppia di colonne ioniche dal fusto liscio, che sorreggono un architrave liscio sormontato da un epistilio a fondo rosso sormontato da una cornice a dentelli. Il timpano è inquadrato da un *kyma* lesbio su di una fascia rossa e presenta al centro una palmetta. Esso è coronato da un acroterio centrale con figura alata desinente in cauli e da acroterii laterali con sfingi desinenti in cauli. Tra gli acroterii corre un cancello traforato simile a quelli che compaiono nelle decorazioni del II stile finale e del III stile a candelabri.

L'ultima coppia di pilastri non presenta delle nicchie, ma delle superfici lisce decorate da ampie specchiature a fondo nero, poggianti su di uno zoccolo a fondo verde concluso superiormente da una cornice modanata a fondo rosso ed ornati da una fascia a fondo bianco crema con motivo a linguette. Al centro dei pannelli si stagliano dei candelabri tortili a tre bracci (in realtà la resa prospettica ne lascia vedere solo due).

Le pareti sono concluse da una fascia bianca ornata da una fila di boccioli di loto tra volute alternate a boccioli di loto penduli. La fascia è sormontata da un bordo rosso, sul quale corre una cornice di stucco con modanature bianche separate da una gola a fondo azzurro, sulla quale corre una seconda fascia con fregio a boccioli di loto alternati a palmette tra volute alternatamene su fondo rosso e blu⁵⁹⁹. I motivi decorativi esibiti sulle pareti di questa sala trovano confronto con altre decorazioni di età neroniana. La cornice di stucco a lotti e palmette si può confrontare per il motivo esibito con i bordi di tappeto dei pannelli della zona mediana del tablino (14) della Casa del Bicentenario e con quelli della zona mediana del peristilio (P) e del salone (G) della Casa del Salone Nero. I candelabri tortili si possono confrontare con quelli dipinti nel registro superiore dell'oecus (GG) della Casa di C. Iulius Polybius.

Un aspetto molto interessante è costituito dalle forti reminiscenze del III stile iniziale e dello stile a candelabri che si possono riconoscere soprattutto nella scelta degli ornamenti. I racemi metallici che si avvolgono al fusto delle colonne delle edicole si possono confrontare con quelli dipinti nel salone (A) della Villa Imperiale a Pompei⁶⁰⁰. Lo stesso discorso vale per i timpani sormontati da cancelli, che si ritrovano nel cubicolo (12) dell'Officina del Garum a Pompei⁶⁰¹. La stessa resa metallica e un po' fredda degli ornamenti richiama le decorazioni classicistiche di età augusteo-tiberiana. Su questo supposto revival del II stile finale e del III stile iniziale durante l'età neroniana si è soffermato recentemente W. Ehrhardt, che ha analizzato alcuni complessi pompeiani con esempi di

⁵⁹⁹ La cornice è simile al motivo 118 della classificazione di Riemenschneider. Cfr. Riemenschneider 1986, p. 528, fries 118.

⁶⁰⁰ Cfr. Ehrhardt 1987, tav. 104, fig. 418.

⁶⁰¹ Cfr. Ehrhardt 1987, tav. 105, fig. 427; *Pompei Pitture e Mosaici* 2, 1990, p. 778, fig. 24

decorazioni di III stile a candelabri volutamente restaurate in età neroniana, prima del terremoto del 62 d.C. Secondo Ehrhardt i proprietari delle case nelle quali si incontrano questi restauri avrebbero voluto espressamente conservare delle vecchie pitture, a volte anche molto restaurate, piuttosto che rinnovarle completamente, perché questo corrispondeva ad un loro preciso gusto per questo stile misto di elementi del II e del IV stile, ovvero ad un gusto in auge sotto il regno di Nerone⁶⁰².

Pitture di età flavia (69-79 d.C.)

Nel corso dell'età vespasiana si trovano applicate sulle pareti delle case ercolanesi tutte le possibilità che il nuovo repertorio di modelli poteva offrire, dalla *scaenae frons*, alla *feldermanier*, al più semplice schema a pannelli. In realtà pur utilizzando gli stessi elementi che si trovano applicati anche negli altri siti dell'area vesuviana, le officine pittoriche ercolanesi hanno dato vita ad uno stile loro proprio, che difficilmente trova puntuali confronti fuori della stessa Ercolano.

Nell'organizzazione generale la parete resta sostanzialmente chiusa e l'applicazione della *scaenae frons* pura non si incontra quasi mai all'interno delle case ercolanesi. Essa viene talvolta utilizzata per il registro superiore, ma nella caratterizzazione delle architetture sembra che i pittori tenessero sempre presenti le realizzazioni del III stile finale⁶⁰³. La zona mediana tende a rimanere, invece, sostanzialmente chiusa. Essa presenta in genere una grande edicola centrale, che presenta sul fondo un pannello monocromo ornato da bordi di tappeto, ma che non necessariamente esibisce un quadro mitologico⁶⁰⁴. Ai lati si trovano spesso direttamente dei pannelli monocromi e solo di rado tra l'edicola centrale e i pannelli laterali vengono inserite delle aperture con degli scorci architettonici in prospettiva. L'architettura, in ogni caso, viene sempre subordinata all'elemento ornamentale: nel criptoportico della Casa dei Cervi, ad esempio, i pannelli della zona mediana sono separati da stretti scomparti che simulano delle finestre affacciate sul fondo azzurro del cielo; esse vengono tuttavia attraversate da eleganti fasce a grottesca.

Un'altra caratteristica delle pitture ercolanesi di età flavia è la netta preferenza per le pareti monocrome. Qui l'architettura si fa essa stessa ornamento e viene utilizzata per impreziosire il fondo delle pareti immaginate come grandi *scaenarum frontes* con leggerissimi padiglioni, dipinti con varie sfumature dello stesso colore di fondo della parete, seminasconde da tende e da veli trasparenti riccamente ricamati.

⁶⁰² Cfr. Ehrhardt 2005a; 2005b.

⁶⁰³ A Pompei questa tendenza è quasi assente e appare esemplare il fatto che le pitture degli *oeci* (GG) e (HH) della Casa di C. Iulius Polybius, che presentano delle caratteristiche molto simili alle decorazioni ercolanesi, sia per la maniera di organizzare lo schema generale della parete sia per la scelta degli ornamenti, siano state considerate a lungo come esempi di decorazioni di III stile. Cfr. de Franciscis 1988, p. 23.

⁶⁰⁴ A Pompei la presenza del quadro al centro della parete sembra essere stata quasi un regola perentoria.

Nelle pagine seguenti vengono presentati alcuni esempi per le diverse tendenze che si possono rintracciare nella pittura ercolanese di età flavia. Va tenuto conto che i diversi sistemi non possono essere distinti cronologicamente ma sembrano coesistere, come è stato evidenziato dalla Cerulli Irelli per le pitture della Casa dell'Atrio a Mosaico⁶⁰⁵.

CASA DEI DUE ATRI

Le pitture della Casa dei due Atri esemplificano bene quella tendenza alla chiusura della parete che caratterizza la maggior parte delle decorazioni di IV stile ercolanesi di età vespasiana. La cronologia delle pitture di questa casa è sicuramente post 62 d.C. come dimostrano le numerose sarciture in laterizio delle murature dell'atrio ed il rifacimento degli stipiti del tablino in *opus testaceum* ed in *opus vittatum mixtum*. Proprio il tablino (4) presenta uno schema molto sobrio, con un basso zoccolo beige, sul quale si imposta la zona mediana. Questa si articola in ampie campiture a fondo rosso, che recano nel mezzo delle vignette con vasi agonistici, separate da sottili scomparti a fondo beige sui quali sono dipinti dei candelabri metallici. Una fascia beige imitante una cornice modanata conclude superiormente la zona mediana. Su di essa si sviluppa il registro superiore, a fondo bianco, che si articola in due registri. Il primo registro mostra una coppia di riquadri con al centro un *pinax* con delfino guizzante sormontato da un *kántharos*, dal quale si dipartono quattro tirsì obliqui e due ghirlande tese orizzontalmente. I due pannelli sono separati da un candelabro metallico su basamento sormontato da un bacino di conchiglia.

Il secondo registro, purtroppo mal conservato, presenta al centro un tripode delfico, tra due fasce rosse orizzontali, sulle quali poggiano delle ciste mistiche, su appositi sostegni. Alle due estremità si trovano dei riquadri rettangolari, bordati di verde, all'interno dei quali sono dipinti dei candelabri metallici.

Lo schema del tablino (4) viene riproposto con piccole varianti nel triclinio (11). Qui si conserva soltanto parte della zona mediana. Lo schema è totalmente chiuso ed ha una struttura simmetrica, con un pannello centrale, soltanto leggermente più ampio rispetto a quelli laterali, racchiuso da bordi di tappeto, con al centro un quadretto con natura morta. Ai lati sono dipinte due coppie di pannelli ornate da bordi di tappeto orizzontali. Delle strette lesene a fondo giallo con candelabri metallici separano i vari pannelli. Anche in questo caso quindi si nota una netta preferenza per la parete chiusa, priva di sfondamenti architettonici, che anzi sono stati in questo caso totalmente aboliti.

L'ambiente (7) presenta invece uno schema molto più elaborato, nel quale l'elemento architettonico gioca un ruolo preminente. Lo zoccolo si articola in una serie di pannelli rossi che rispettano la

⁶⁰⁵ Cerulli Irelli 1971, pp. 47-50.

scansione per fasce verticali della parete. La zona mediana presenta su ciascuna parete un'edicola a fondo azzurro inquadrata da ali in prospettiva ed affiancata da pannelli a fondo giallo. Le edicole sono prive di quadri e sono coronate da ricche trabeazioni che si prolungano nel campo del fregio soprastante. I pannelli laterali gialli sono ornati da bordi di tappeto e sono sormontati da *pinakes* con nature morte e maschere inserite entro cassette inquadrare da ghirlande tese. Il registro superiore, a fondo bianco, è ornato da edicole e padiglioni in prospettiva con volute acroteriali, collegate da ghirlande tese ad arco, bordi di tappeto e tirsì obliqui. L'organizzazione del registro superiore ricorda molto quella del triclinio (13) della Casa del Colonnato tuscanico, soprattutto per la resa dei padiglioni. È interessante notare che in entrambi i complessi non c'è un reale rapporto tra le architetture dipinte sulle opposte pareti, manca cioè quella ricerca di unità e di coerenza nella resa prospettica delle architetture, che appaiono quindi totalmente slegate.

BOTTEGA V, 17

Le pitture della bottega V, 17 esemplificano bene lo schema basato sulle facciate lussuose nascoste da ampi pannelli che imitano drappi sospesi. In realtà ad Ercolano non mancano questo tipo di schemi decorativi. Tuttavia la profondità delle architetture viene spesso soffocata dal fatto che esse sono dipinte normalmente sullo stesso colore di fondo dei pannelli e quindi si riducono ad una sorta di prezioso ornamento. Lo schema a pannelli separati da architetture si ritrovano per esempio anche nelle ambienti con decorazioni transizionali della Casa del Mobilio Carbonizzato. Qui tuttavia l'uniformità del colore di fondo della parete ed il permanere di elementi del repertorio del III stile non conferiscono alcuna profondità alle architetture raffigurate nella zona mediana.

Nell'ambiente retrostante la bottega V, 17 si conserva una elegante decorazione a campi separati da scorci architettonici. La parete è rigidamente tripartita orizzontalmente e verticalmente. Lo zoccolo alterna pannelli ornati da piante a stretti scomparti a edicola con maschere di *Okeanos* posti rispettivamente in corrispondenza dei pannelli e degli scorci della zona mediana. Quest'ultima presenta su ciascuna parete un'edicola centrale, inquadrata da colonne ioniche che sorreggono un soffitto a cassettoni, ed ornata internamente da un pannello giallo con ghirlanda appesa tra due canne. I pannelli laterali, sempre a fondo giallo, sono ornati da bordi di tappeto e recano al centro delle vignette con teste di satiri ed attributi dionisiaci, o con animali. I pannelli sono separati da scorci architettonici in prospettiva simmetrica ai lati dell'edicola centrale, chiusi in basso da tramezzi rossi ornati da cigni in volo. Il registro superiore, a fondo bianco, è tripartito da una coppia di padiglioni che costituiscono il prolungamento degli scorci della zona mediana. I campi che ne derivano sono ornati da bordi di tappeto e ghirlande appese e tirsì obliqui, tra i quali sono collocate delle figure di uccelli e capri.

Lo schema decorativo proposto sulle pareti di questo ambiente si riconosce anche sulle pareti dei *cubicula* (6), (7), (10) e (11), nell'*oecus* (13) e nella *diaeta* (23) della Casa dell'atrio a Mosaico. In questo caso l'adozione di un fondo monocromo uniforme negli ambienti (7), (10) e (13) conferisce una minore profondità agli elementi architettonici, soprattutto per i paglioni dipinti nel registro superiore.

La decorazione della bottega V, 17 trova a Pompei i suoi confronti più pertinenti: si possono citare in particolare le pitture degli ambienti (Q) ed (R) della Casa degli Amorini Dorati e con quelle degli ambienti (42) e (32) della Casa del Centenario. Gli scorci architettonici dipinti sulla parete ovest si possono confrontare in maniera molto stringente con quelli dipinti nell'ambiente (16) della Casa IX 12, c⁶⁰⁶.

CASA DEL GRAN PORTALE

Uno degli esempi più interessanti dello schema a pareti monocrome è offerto dalla decorazione della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale. Le pareti di questa stanza presentano, infatti, un'elegantissima decorazione architettonica su un fondo monocromo turchese.

Lo zoccolo presenta un ampio pannello centrale a fondo rosso che imita una parete coperta da un soffitto a cassettoni, dinanzi alla quale sono posti dei candelabri metallici, sui quali poggiano delle aquile. Il pannello reca nel mezzo una sorta di edicola a fondo celeste, chiusa in basso da balaustre, all'interno della quale è dipinta una statua di ninfa che sorregge un grande bacino di fontana. I pannelli sono separati da pesanti avancorpi gialli posti a sostegno degli scorci architettonici della zona mediana. Quest'ultima è preceduta da una predella a fondo bianco con testa di *Okeanos* inserita tra girali di acanto desinenti in corolle floreali.

La zona mediana presenta una quinta architettonica, conclusa da un soffitto a cassettoni e scandita da pannelli ornati da candelabri floreali e ghirlande tese, sulle quali poggiano degli uccelli. I pannelli sono separati da esili scorci architettonici dipinti sullo stesso sfondo dei pannelli. Al di sopra corre un fregio sostenuto da una cornice a mensole a fondo rosso con corolle floreali sormontata da un fregio a fondo verde scuro coperto da una tenda sospesa. La tenda è ornata da un ricco bordo a filigrana, che si articola in pieghe regolari e conclusa superiormente da un fregio dipinto in rosso e azzurro con eroti desinenti in appendici in forma di tralci di acanto, posti tra coppie di grifoni stilizzati. Dinanzi al tendaggio si stagliano delle maschere teatrali poggianti su corolle floreali, a loro volta sostenute da fastigi a volute e da mensole. Al centro della composizione campeggia un trofeo d'armi su globo.

⁶⁰⁶ La numerazione è provvisoria perché il complesso è attualmente in corso di scavo. Cfr. Varone 2005, p. 15, cat. n. 1.

Il registro superiore, sempre a fondo monocromo turchese, è ornato da una preziosa *scaenae frons* con esili padiglioni in prospettiva seminascosti da tendaggi sospesi.

La struttura generale della parete trova molti e stringenti confronti ad Ercolano nell'essedra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico, nell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi, nel cubicolo (2) e nel tablino (4) della Casa Sannitica. L'analisi dei dettagli dimostra anzi che tutte queste decorazioni furono eseguite dagli stessi pittori⁶⁰⁷. La predilezione per schemi a fondo monocromo che si caratterizzano per l'estrema ricercatezza dei dettagli accentuava notevolmente l'eleganza della parete, ponendo in secondo piano anche i quadri mitologici. È esemplare a questo proposito la decorazione del cubicolo (2) della Casa Sannitica, che esibisce un piccolo quadro mitologico, di qualità nettamente inferiore rispetto al contesto decorativo nel quale è inserito, dove tra l'altro spiccano due belle nature morte raffigurate con grande naturalezza.

⁶⁰⁷ Si veda *infra* il capitolo sulle officine pittoriche.

2. Le officine pittoriche ercolanesi

2.1. Il riconoscimento delle officine pittoriche

Il presupposto sul quale si è basata l'analisi delle officine pittoriche è che se più pittori hanno lavorato alla decorazione di una parete, o di più pareti di un ambiente, o di vari ambienti di una casa, o di più case, allora si deve cercare di sviluppare un metodo che consenta l'individuazione delle peculiarità esecutive dei vari pittori, anche quando questi siano impegnati nell'applicazione di schemi decorativi identici e speculari. È necessario condurre osservazioni rigorose sulla maniera di dipingere, sul *ductus* del pennello, sull'uso del colore, sull'adozione di una determinata paletta di colori. Tutti questi elementi concorrono all'identificazione delle mani dei pittori. Il ricorrere di certe modalità operative nell'ambito di decorazioni anche molto diverse le une dalle altre consente di poter precisare se l'officina era composta da un gruppo fisso di persone o se queste avessero una composizione occasionale, o ancora – ma è più difficile da valutare – se all'interno dell'officina esistesse un gruppo fisso, al quale di volta, in volta, in base alla committenza si aggregavano altri decoratori. I contesti pittorici ercolanesi, analizzati nelle pagine seguenti, hanno permesso di rintracciare numerose costanti nell'applicazione dei sistemi decorativi e nella scelta del repertorio ornamentale. Un dato di fondamentale importanza tuttavia risiede nel fatto che gli stessi pittori hanno lavorato in tutti questi complessi e spesso è stato possibile individuare le mani degli stessi pittori impegnati a decorare i vari ambienti di una stessa casa e più case, a conferma, dunque, di una stabilità nella composizione del gruppo di decoratori.

2.1.1. Officine pittoriche di III stile

Purtroppo le testimonianze pittoriche di III stile in città non sono molto numerose e non consentono un'analisi ad ampio raggio sull'operato delle officine pittoriche. Tuttavia si dispone di un ciclo di pitture che per l'unicità della raffigurazione si presta ad un discorso più generale sulla mobilità delle officine pittoriche in ambito regionale.

SACELLO A DELLA TERRAZZA SACRA

Le pitture di giardino del Sacello A della terrazza sacra di Ercolano hanno tutta una serie di stringenti confronti con quelle della Casa del Frutteto e con quelle della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei. L'esame attento dei dettagli dei tre complessi ne rivela l'unitarietà stilistica, oltre che di esecuzione. Un primo elemento di interesse che sembra accomunare le nostre pitture a quelle della Casa del Frutteto è la scelta dei colori di fondo: sulla parete nord, in corrispondenza della nicchia è stato utilizzato uno sfondo nero; eguale colore di fondo è stato utilizzato nel cubicolo (12) della

Casa del Frutteto. Sulle pareti lunghe est ed ovest è stato adottato uno sfondo verde scuro, per suggerire l'idea della folta vegetazione che riempie il giardino; è possibile che la parte superiore fosse dipinta di azzurro, per rendere il colore ceruleo del cielo, in analogia con le pitture del cubicolo (8) della Casa del Frutteto e con gli ambienti (31) e (32) della Casa del Bracciale d'Oro. La contemporanea presenza dei due tipi di sfondo conferma l'ipotesi del Moormann della sostanziale unitarietà di esecuzione delle pitture dei cubicoli (8) e (12) della Casa del Frutteto.⁶⁰⁸

Venendo alle singole parti della decorazione i confronti si fanno ancora più numerosi. Lo zoccolo a fondo nero racchiuso superiormente da un'incannucciata si ritrova, con piccole varianti nello schema dell'incannucciata, nello zoccolo del cubicolo (8) della Casa del Frutteto (fig. 4) ed in quello degli ambienti (31) e (32) della Casa del Bracciale d'Oro; vi compaiono inoltre lo stesso tipo di cespugli di piante dalle foglie allungate e lanceolate. Anche i colori utilizzati sono gli stessi: l'incannucciata è dipinta in giallo con gli elementi portanti dipinti in bianco, le piante nello zoccolo sono dipinte in verde scuro con sovraddipinture in verde chiaro; analogo trattamento si riconosce nelle piante dipinte nello zoccolo del cubicolo (8) della Casa del Frutteto ed in quelle dello zoccolo dell'ambiente (32) della Casa del Bracciale d'Oro.

Se consideriamo la vegetazione vediamo che anche questa è stata realizzata in tutte e tre le decorazioni nella stessa maniera: la palma dipinta sulla parete est è praticamente identica a quelle dipinte sulle pareti nord ed est dell'ambiente (32) e a quella raffigurata sulla parete sud tratto ovest del triclinio (31) della Casa del Bracciale d'Oro, dove si ritrovano gli stessi passaggi di tonalità del colore del fogliame. Identiche appaiono le piante di papavero, le rose e le margherite: in particolare appaiono identici i colori dei petali (viola chiaro e viola scuro per i petali del papavero, rosso per le rose, giallo per le margherite); anche le pennellate confermano l'identità di mano del pittore che le eseguì. Purtroppo molto poco possiamo dire delle piante su fondo nero dipinte nella nicchia della parete nord a causa del cattivo stato di conservazione; tuttavia esse presentano delle caratteristiche analoghe a quelle dipinte sulla parete est. Soprattutto risulta analoga la maniera di comporre la scena, mediante la giustapposizione di determinati tipi di piante: palma inquadrata da bassi oleandri⁶⁰⁹, oleandro dinanzi ad un viburno.

Il *labrum* marmoreo, che campeggia al centro del tratto superstite della parete est, trova il suo confronto più vicino nel bacino di fontana dipinto nel tratto est della parete sud del triclinio (31) della Casa del Bracciale d'Oro e nel *labrum* dipinto nel tratto est della parete nord del cubicolo (12) della Casa del Frutteto. A questi esemplari si possono avvicinare anche le vasche di fontana con il bacino ornato da costolature dipinte al centro delle pareti nord e sud dell'ambiente (32) della Casa del Bracciale d'Oro. In tutti gli esempi sopracitati i dettagli appaiono particolarmente significativi:

⁶⁰⁸ E. M. Moormann, *op. cit.*, pp. 218-219.

⁶⁰⁹ Si veda anche la palma dipinta nel tratto ovest della parete sud del triclinio (31) della casa del Bracciale d'Oro.

tutti i bacini di fontana sono dipinti con un colore bianco crema, che imita il marmo, mentre per rendere il bordo delle fontane è stata utilizzata una linea bianca più marcata; lo zampillo d'acqua al centro del bacino, immaginato come uno scroscio lento e delicato, è reso con delle rapide pennellate in bianco e verde acqua, sul colore più scuro dell'acqua nel bacino.

Osservando la tecnica di esecuzione delle pitture del Sacello A sono state riscontrate le stesse modalità di esecuzione delle pitture della Casa del Frutteto e della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei. Lungo la parete orientale lo sfondo della parte bassa del giardino è di colore verde scuro; nulla invece si può dire della parte alta della parete, andata completamente perduta. La maggior parte delle piante in secondo piano sono state dipinte con lo stesso pennello largo e con lo stesso tipo di verde utilizzato per lo sfondo. Le piante in primo piano, dipinte in verde chiaro, e tutti gli elementi colorati – il *labrum*, la palma, le rose, le margherite ed i papaveri – sono stati dipinti a tempera sopra lo sfondo e le piante di colore più scuro poste in secondo piano. Per le parti sovraddipinte è stato utilizzato un pennello più sottile, che ha permesso una resa molto più accurata dei dettagli delle foglie e dei petali. Al di sopra del basamento del *labrum* si notano altre piante dipinte come quelle più scure sullo sfondo; in questo caso però le piante sono state dipinte con un colore più chiaro, mentre lo spessore del colore appare analogo a quello degli altri elementi colorati. La stessa maniera di procedere si può osservare, nonostante l'avanzato degrado delle pitture, anche sulle pareti nord e sud della stanza. Qui è stato prima di tutto steso uniformemente il colore nero dello sfondo; su di esso, poi, sono stati dipinti tutti gli elementi della decorazione: le fasce rosse che incorniciano la parete, i pilastri della pergola, le ghirlande che pendono dall'alto della pergola e le piante di colore chiaro in primo piano, nonché i timoni dipinti ai lati della porta di ingresso al sacello.

Da tutti questi elementi si può ragionevolmente dedurre che il lavoro venne realizzato in due fasi: nella prima fu steso il colore di fondo (verde scuro sulle pareti est-ovest e nero sulle pareti nord-sud) e furono dipinte le piante monocrome poste in secondo piano; nella seconda fase, quando ormai l'intonaco già cominciava a seccare, furono dipinti a tempera tutti gli elementi a colori, che proprio per questo appaiono oggi da per tutto più fragili e si sgretolano con estrema facilità. Riguardo all'esecuzione dei diversi elementi della decorazione va osservato che è possibile distinguere due mani, corrispondenti a due diverse figure di decoratori. Il primo pittore ha eseguito gli sfondi e le piante in verde scuro; per fare ciò ha utilizzato un pennello molto grande, che ha permesso un'esecuzione molto rapida ma piuttosto sommaria. Il secondo pittore ha realizzato tutti gli elementi colorati che sono stati sovraddipinti allo sfondo ed alle piante di colore scuro; egli ha utilizzato un pennello più sottile, che gli ha assicurato una maggiore precisione nella resa dei dettagli, soprattutto nelle foglie delle piante e nei petali dei fiori. Un ultimo dato sembra

interessante nel discorso sulle mani dei pittori: lo zoccolo a finto marmo, che riveste il podio addossato alla parete nord, differisce in maniera anche sensibile dallo zoccolo dipinto nel triclinio (41) della Casa del Bracciale d'Oro le differenze si notano soprattutto nella caratterizzazione delle venature del marmo. Se ne deduce che l'atelier di pittori che ha dipinto le scene di giardino nei due complessi disponesse anche di figure di decoratori (*pictores parietarii*), che lavoravano all'esecuzione degli elementi secondari della decorazione. Anche se soltanto in via indiziaria possiamo ipotizzare che per realizzare la decorazione del Sacello A di Ercolano il gruppo di decoratori avesse impiegato tre pittori: il primo doveva essere un *pictor parietarius*, al quale si devono probabilmente i due timoni sulla parete sud e gli elementi secondari della decorazione, come lo zoccolo a finto marmo; gli altri due pittori dovevano essere i veri e propri maestri, specializzati nella realizzazione delle preziose pitture di giardino.

In conclusione tra le pitture del Sacello A di Ercolano e quelle della Casa del Bracciale d'Oro e della Casa del Frutteto a Pompei si nota la stessa organizzazione del lavoro, analizzando la tecnica di esecuzione dei diversi elementi della decorazione è stato possibile dimostrarne la sostanziale identità di mano; si può allora ragionevolmente pensare che i tre complessi siano opera della stessa officina.

2.1.2. Officine pittoriche di IV stile

G. Cerulli Irelli ha evidenziato come le pitture della Casa dell'atrio a Mosaico e quelle della vicina Casa dei Cervi fossero il prodotto di una stessa officina pittorica sulla base delle strette affinità compositive e per l'identità di molti dettagli ornamentali tra le decorazioni delle due case. La studiosa ha poi sottolineato che «qualcosa di simile si trova è vero – con qualche variazione tecnica dei particolari che contribuisce a far pensare ad un'altra mano – anche in altre case ercolanesi, ma molto meno rivoluzionaria e coraggiosa, quasi un primo tentativo»⁶¹⁰.

Partendo dalle osservazioni della Cerulli Irelli si è cercato in questa sede di applicare alle pitture ercolanesi il metodo del riconoscimento delle mani dei pittori che hanno lavorato in un determinato complesso cercando di verificare se effettivamente si possa parlare di unitarietà di esecuzione e quindi di un'unica officina. Le osservazioni qui di seguito riportate non soltanto consentono di confermare l'ipotesi iniziale della Cerulli Irelli sull'esistenza di un'unica officina che ha lavorato nelle case 'dell'atrio a Mosaico' e 'dei Cervi', ma consente di estendere il confronto anche ad altre abitazioni che apparentemente sembrano aver avuto sistemi simili o anche molto differenti, come le case 'Sannitica', 'del Gran Portale', 'del'Atrio Corinzio' del 'Mobilio Carbonizzato'.

⁶¹⁰ Cerulli Irelli 1971, p. 49.

CASA DELL' ATRIO A MOSAICO

Innanzitutto è importante dimostrare la presenza simultanea di più pittori impegnati nella decorazione di uno stesso ambiente. Il punto di partenza della presente indagine è stata l'edera (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico, dove è stato applicato uno schema decorativo molto prezioso con un basso zoccolo a fondo rosso porfido, sul quale si imposta una raffinatissima composizione architettonica su uno sfondo monocromo celeste, con architetture in primo piano dipinte in tonalità delicate di marrone, rosa e rosso carminio, mentre sul fondo celeste si intravedono padiglioni in prospettiva dipinti con diverse gradazioni di bianco e di grigio chiaro. Lo stato di conservazione ancora buono della superficie pittorica su tutte e quattro le pareti della stanza consente di poter confrontare i diversi dettagli della decorazione riproposti sulle opposte pareti della sala. Proprio l'attenta osservazione dei dettagli consente di dimostrare che l'apparente omogeneità del sistema decorativo è in realtà frutto di più mani di pittori, che hanno collaborato insieme cercando di attenuare le differenze di esecuzione. I padiglioni della parete ovest sono stati dipinti da un pittore molto esperto, che ha adottato una pennellata rapida e lineare, ma estremamente efficace; la paletta di colori usata per dipingere gli scorci in primo piano prevede il rosa carminio come base, il marrone per i toni scuri ed il bianco per le lumeggiature; i colori sono inoltre piuttosto densi e brillanti. Per gli scorci dipinti in secondo piano il pittore ha utilizzato diverse sfumature di bianco e di grigio chiaro, tanto che i padiglioni appaiono come strutture quasi eteree che si (con)fondono con lo sfondo celeste della parete; in questo caso i colori sono meno brillanti e più sfumati. Se si osservano i dettagli della decorazione è possibile rendersi conto dell'estrema abilità che il pittore dimostra nel caratterizzare i più minuti elementi con tocchi di colore rapidi e sapienti. Le erme che sorreggono gli avancorpi del secondo piano dei padiglioni dipinti nel tratto sud della parete ovest (tav.) sono dipinte con due fasce di colore rosa carminio e marrone con veloci tocchi luministici ottenuti con dense pennellate bianche; l'espressione del volto delle erme è caratterizzata proprio dalla sapiente giustapposizione di pennellate marroni e bianche, che sottolineano efficacemente l'espressione sapida del volto. Gli stessi colori e la stessa maniera di usare il pennello si riconoscono nei dettagli ornamentali degli avancorpi e nei grifi acroteriali posti a coronamento degli avancorpi. Il terzo piano degli scorci presenta un padiglione in prospettiva con soffitto a cassettoni completamente aperto sulla vista delle architetture poste in secondo piano, tra le quali si riconosce una *tholos* ed un avancorpo dal profilo lievemente concavo. Il padiglione reca nel mezzo un candelabro floreale che poggia su di un fastigio di rami ricurvi sorretti a loro volta dai grifi acroteriali degli avancorpi del secondo piano. Dal candelabro pendono dei ramoscelli, sui quali si posano degli uccelli, mentre sulla sommità è raffigurato un pavone in posizione frontale con la coda

dispiegata a ventaglio. Ancora una volta la caratterizzazione del piumaggio degli uccelli e del pavone, oltre che dei cauli vegetali che compongono il candelabro presentano la stessa resa, la stessa gamma cromatica, gli stessi colori densi e brillanti che sono stati utilizzati nella parte bassa della parete. Le strutture poste in secondo piano sono molto accurate, tanto che possono distinguersi chiaramente i diversi elementi (colonne, architravi, trabeazioni, cornici, coperture) di cui si compongono gli edifici. I capitelli delle colonne sono resi con rapide pennellate in grigio-scuro. Le ghirlande appese tra le colonne degli scorci hanno le foglie campite in rosa carminio ravvivate da tocchi di bianco; mentre le foglie in secondo piano sono rese con delle pennellate marroni.

Nelle specchiature laterali della zona mediana sono dipinte delle tende di forma pentagonale con quattro estremità sospese per mezzo di corde e la quinta poggiata su di una ghirlanda vegetale di forma circolare. Il pittore ha immaginato che queste tende siano fatte di una stoffa trasparente, con la sola eccezione del ricco orlo con ricamo a traforo. Egli è riuscito a rendere le pieghe della tenda gonfiata dal vento utilizzando delle linee bianche striate per rendere la parte superiore della tenda e delle linee nere, molto leggere, per caratterizzarne la faccia inferiore. Il ricamo a traforo e la ghirlanda nella quale è infilato un lembo della tenda sono resi con tonalità brillanti di carminio, marrone e bianco. Non vi sono dubbi dunque sull'attribuzione al medesimo pittore sia degli scorci architettonici sia del motivo della tenda sospesa dipinti sulla parete ovest. Si è preferito dare a questo pittore il nome convenzionale di pittore A. nel prosieguo dell'analisi delle pitture di questa abitazione e di altri complessi ercolanesi sarà possibile riconoscere nuovamente la 'mano' di questo decoratore.

Sulla parete sud è stato adottato uno schema decorativo quasi identico, con piccole differenze nella caratterizzazione degli scorci architettonici. I padiglioni del secondo piano sono ornati da un candelabri floreali, attorno ai quali si avvolgono racemi a volute sui quali si posano degli uccelli. Il candelabro è inquadrati da una coppia di avancorpi sorretti da candelabri e sormontati da una fascia traforata con motivi a grottesca, con maschera centrale tra due coppie di cigni desinenti in cauli affrontati ai lati di palmette. Gli scorci architettonici del terzo piano sono ornati da candelabri floreali, con racemi penduli ai lati, sui quali è poggiata un'aquila.

Il pittore che ha lavorato su questa parete – che sarà denominato nelle pagine seguenti pittore B – presenta delle caratteristiche molto differenti dal pittore A. La paletta di colori che egli utilizza è meno ricca e prevede il rosa come colore di base ed il bianco sfumato per le lueggiate; in alcuni casi usa dei tocchi di marrone per sottolineare la forma delle figure; i colori stessi sono meno densi e brillanti. La resa dei diversi dettagli della composizione è più sfumata senza tocchi di colore brillanti. In particolare per le figure degli uccelli che popolano i candelabri utilizza una semplice *silhouette* e pochi tocchi di bianco e di marrone per indicare la forma della figura senza

sottolinearne la profondità spaziale. Per dipingere gli scorci architettonici in secondo piano il pittore B è ricorso ad una tecnica pittorica totalmente diversa, utilizzando delle linee bianche, che servono a rendere lo schema generale dei padiglioni, come se il pittore B avesse voluto soltanto abbozzarne il disegno, senza completarlo in tutti i suoi dettagli. Se si osservano le due tende appese dipinte nei pannelli laterali della zona mediana si nota la stessa gamma cromatica utilizzata per gli scorci architettonici. Per l'orlo ricamato il pittore ha utilizzato semplicemente il colore di base rosa con qualche tocco di bianco per rendere le lumeggiature. Anche la ghirlanda circolare, nella quale è infilato un lembo della tenda ha le foglie rese semplicemente con il rosa molto scuro con piccoli tocchi di bianco. In generale tutti questi colori hanno poca lucentezza e non risaltano in lontananza come quelli dipinti sulla parete ovest. Un dettaglio che ritorna costantemente, quasi come se fosse un motivo firma di questi pittori è la maniera di caratterizzare le pieghe del lembo della tenda poggiato alla ghirlanda appesa: le pieghe infatti formano un disegno esagonale con due ali laterali. Questo elemento apparentemente secondario è invece molto importante perché lo si ritroverà anche negli altri ambienti decorati da questi due pittori.

Sulla parete est sembra che abbia lavorato ancora una volta il pittore B. La sua mano si riconosce agevolmente nella caratterizzazione dei candelabri floreali degli scorci del secondo piano, con la resa degli uccelli con una semplice *silhouette* rosa con alcuni tocchi di marrone per rendere il piumaggio delle ali. Anche le architetture poste in secondo piano sono disegnate in maniera molto schematica, accennando soltanto la struttura generale con sottili linee bianche. La tenda appesa, dipinta nel tratto nord della parete, presenta le stesse caratteristiche delle tende dipinte sulla parete sud, con l'orlo ricamato dipinto in rosso carminio senza le brillanti lumeggiature in bianco che ha usato il pittore A sull'opposta parete.

La parete nord, occupata in gran parte dall'ampio vano di passaggio verso il *viridarium*, è troppo mal conservata per tentare di riconoscere le mani del pittore o dei pittori che vi hanno lavorato. Dai pochi elementi superstiti, tuttavia, sembra che anche qui abbia lavorato il pittore B.

Dunque il pittore (B) ha dipinto tre delle quattro pareti dell'edra (9), mentre la 'mano' del pittore A è riconoscibile solamente sulla parete ovest. I due pittori dell'edra (9) hanno lavorato anche negli altri ambienti della casa, anche se non è facile riconoscerne la mano, sia per la grande variabilità degli schemi decorativi applicati sulle pareti delle altre stanze, sia per lo stato di conservazione non sempre ottimale delle pitture della casa. In realtà i dettagli della decorazione aiutano a riconoscere l'unicità di concezione delle decorazioni dei vari ambienti della casa. Alcuni di questi dettagli si possono inoltre ricondurre alla 'mano' degli stessi pittori attivi nell'edra (9). Nell'allestimento decorativo della casa appare evidente che i motivi utilizzati dai pittori sono stati derivati da un repertorio comune apportandovi le varianti ritenute opportune in base alla loro

collocazione nel sistema decorativo e in base alla collocazione nella parete (zoccolo, zona mediana, o registro superiore). Osservando le pitture della casa si ha quindi la sensazione di trovarsi in ambienti decorati in maniera sempre nuova e diversa e allo stesso tempo sono evidenti le strette assonanze ed i richiami interni tra i vari ambienti.

Il criptoportico (ambulacri 25-29) presenta una decorazione a fondo monocromo nero, con una serie di leggeri edifici in prospettiva e padiglioni a edicola, collegati da ghirlande appese, tirsì obliqui, candelabri floreali, riquadri sormontati da fasce a grottesca. Purtroppo lo stato di conservazione non ha permesso un'analisi puntuale volta a riconoscere le 'mani' dei pittori; tuttavia molti elementi convergono nell'attribuire le pitture del criptoportico alle stesse maestranze attive nell'essedra (9) e negli altri ambienti della casa. La gamma cromatica dei diversi elementi che compongono la decorazione delle pareti dell'ambulacro prevede il rosso o rosa carminio come colore di base, le ombre sono rese in marrone e le lueggiate in bianco. Alcuni dettagli costituiscono degli evidenti adattamenti dagli stessi cartoni. I candelabri floreali, con appendici pendule, le ghirlande appese, le fasce a grottesca sono identici per disegno a quelli dipinti nell'essedra (9). L'avancorpo in prospettiva con epistilio ornato da un motivo a meandro dipinto nel tratto est della parete sud dell'ambulacro (29) è tratto dallo stesso cartone utilizzato per i padiglioni dipinti negli angoli delle pareti dell'essedra (9), per i padiglioni dipinti negli angoli del tablino (12) e sugli epistili dei padiglioni dipinti sulla parete est del cubicolo (7). I quadretti con animali librati in aria, racchiusi su tre lati da linee dritte e sul lato superiore da linee curve si possono confrontare con i quadretti dipinti nel registro superiore delle pareti nord e sud dell'*oecus* (14). L'edicola con maschera appesa dipinta nel registro superiore della parete est dell'ambulacro (25) del criptoportico ritorna con piccole varianti anche nel registro superiore dell'*oecus* (13), sempre su fondo nero, nel registro superiore dell'*oecus* (14), su fondo bianco, nel registro superiore della parete sud del cubicolo (10), su fondo rosso. I riquadri con animali e mostri marini racchiusi da ghirlande tese si ritrovano anche nell'*oecus* (14) e nei *cubicula* (6), (10) e (11).

Il triclinio (12) presenta uno schema decorativo molto simile a quelli del criptoportico e dell'essedra (9). Le pareti sono a fondo monocromo nero, con ampie campiture inquadrare da eleganti cornici architettoniche rese in rosso carminio e rosa. Nell'angolo sud-est si conserva il frammento più consistente con una serie di padiglioni a due piani visti attraverso un arioso padiglione fenestrato coperto da un soffitto a cassettoni. Dal corpo principale dei padiglioni si distaccano degli avancorpi, sorretti da erme e candelabri metallici simili a quelli dipinti sulle pareti est ed ovest dell'essedra (9). Uno degli avancorpi è sormontato da un epistilio ad arco ornato da cauli ed è sormontato da una figura acroteriale raffigurante una Nike inginocchiata. La resa e la gamma cromatica di questi elementi tradiscono l'esecuzione ad opera del pittore A dell'essedra (9). Lo zoccolo, a fondo rosso, è

ornato da una serie di padiglioni a edicola con cespugli e da pannelli ornati da bordi di tappeto e ghirlande appese. Le foglie delle ghirlande, campite di verde e di giallo, hanno un profilo allungato che si ritrova pressoché identico nelle ghirlande appese dipinte nel registro superiore dell'ambulacro (28) e nelle ghirlande dipinte tra gli scorci architettonici della zona mediana dei *cubicula* (6), (7), (10), (11).

La sala (14) presenta una raffinata decorazione a fondo monocromo bianco. Il plinto rosso regge un alto zoccolo giallo con ampi pannelli decorati da tralci, separati da scomparti rettangolari, racchiusi da fasce verdi, contenenti dei cespugli. La zona mediana ed il registro superiore hanno una struttura molto delicata ed allo stesso tempo estremamente raffinata, con una serie di leggerissime architetture che tripartiscono la zona mediana e si prolungano nel campo del registro superiore. I pannelli della zona mediana sono inquadrati verticalmente da canne e da candelabri floreali ed orizzontalmente da tirsì e ghirlande appese. La parte superiore dei pannelli è ornata da un tendaggio, reso in toni chiari di marrone e rosa carne, mosso in un ricco pannello con delle pieghe regolari di forma pentagonale. Il cortinaggio è un motivo molto usato dai pittori di questa officina e si ritrova in forme molto più elaborate nella *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale.

I padiglioni che separano i pannelli hanno una struttura molto leggera, con soffitti a cassettoni sorretti da filiformi candelabri metallici. Le architetture in prospettiva che si vedono attraverso i padiglioni, dipinte con toni sfumati di grigio chiaro e grigio verde, perdono la loro consistenza architettonica e si riducono quasi ad un mero ornamento. Alcuni dettagli tra l'altro sono ricavati dagli stessi cartoni utilizzati per gli scorci architettonici dell'edra (9), come le erme e le fasce a grottesca lavorate a traforo dipinte tra gli scorci della zona mediana delle pareti est ed ovest.

Il registro superiore ha una struttura molto ricca scompartita dal prolungamento degli scorci architettonici della zona mediana, che hanno anche qui una struttura molto leggera. Il pannello centrale è immaginato come un'ampia edicola da cui pende un cortinaggio rosso-marrone, che presenta un trattamento delle pieghe identico a quello della tenda sospesa tra zona mediana e registro superiore. Al centro dell'edicola è dipinto un piccolo padiglione con soffitto a catino di conchiglia, dal quale pende una maschera appesa a un nastro; il padiglione è molto simile a quello dipinto sulla parete est dell'ambulacro (25) del criptoportico e a quello dipinto sulla parete est dell'*oecus* (13). Ai lati sono collocati dei riquadri racchiusi su tre lati da linee dritte e sul lato superiore da una linea curva, all'interno dei quali sono dipinti dei grifi in volo; questi riquadri riprendono nello schema generale quelli dipinti nell'ambulacro (28) del criptoportico. Al disopra dei riquadri corre una fascia dall'andamento ricurvo imitante una tenda più volte ripiegata e ornata da un bordo a ricamo giallo e da fiorellini azzurri. Questo tipo di fascia che imita in maniera stilizzata una tenda è un tipo di ornamento che compare piuttosto raramente e non si hanno molti

altri confronti ad Ercolano eccetto la cornice dipinte nella predella della parete est della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale, dove non a caso hanno lavorato le stesse maestranze. A Pompei essa è stata utilizzata nella decorazione del cubicolo (9) della casa I 11, 15.9, dove è messa a coronamento delle edicole del registro superiore. I pannelli laterali sono ornati da quadretti con ippocampi e due delfini sormontati da una fascia rossa, sulla quale poggia un caule floreale, con due coppie di ramoscelli desinenti in volute. I ramoscelli sono collegati da due liste alle estremità del pannello e contengono degli steli esilissimi, sui quali poggiano degli uccelli. In alto è dipinta una lucerna appesa inquadrata da una coppia di ghirlande tese.

Nello schema generale le pareti di questa sala ricordano molto quelle dell'*oecus* (7) a sala a fondo bianco della Casa del Centenario a Pompei, dove ritorna la stessa struttura molto leggera fatta per far risaltare gli ornamenti che la ricoprono, senza che vi sia una reale ricerca prospettica. Il confronto può essere esteso alle pitture del peristilio (90) della Villa A di *Oplontis* e a quelle delle due *diaetae* a fondo bianco (E) e (12) della Villa di Arianna a *Stabiae*.

Il livello delle decorazioni dei vari ambienti della casa non è ovunque omogeneo come dimostrano le pitture dei quattro *cubicula* (6), (7), (10), (11), eguali per dimensioni, per disposizione della luce e per concezione decorativa⁶¹¹, che si aprono sul lato orientale del criptoportico.

Secondo la Cerulli Irelli «L'insieme ci sembra interessante perché, rappresentando chiaramente una derivazione semplificata di un tipo di decorazione parietale comune nel quarto stile tanto pompeiano che ercolanese, e presentando nel contempo una serie di particolari identici a quelli delle più eleganti pareti degli ambienti principali della nostra casa ed una stessa visione della partizione dello spazio nei registri superiori, appare quasi come la testimonianza delle prime esperienze di un decoratore il quale, formatosi probabilmente ad una scuola di repertorio, in un periodo in cui il quarto stile entrava in una fase di stilizzazione e, apparentemente, di ulteriori sviluppi in diverse direzioni, ha fatto qui i suoi primi passi, avviandosi a quelle personalissime realizzazioni che sono le pareti a fondo monocromo degli ambienti più importanti»⁶¹². In realtà le differenze che si colgono tra la decorazione dei quattro *cubicula* e quella dei saloni principali, più che far pensare ad un decoratore 'alle prime esperienze' rappresentano la prova del fatto che all'interno di un'officina pittorica le scelte decorative ed il livello qualitativo delle pitture venivano valutate in base alla funzione e all'importanza dell'ambiente da decorare ed in base a queste scelte i decoratori erano in grado di modulare la propria abilità tecnica.

⁶¹¹ Cerulli Irelli 1971, p. 20.

⁶¹² Cerulli Irelli 1971, p. 21.

La decorazione dei quattro *cubicula* che fiancheggiano l'edera (9) è esemplificativa di come le scelte operate dai pittori tenessero conto della gerarchia funzionale esistente tra i vari ambienti⁶¹³. Il centro di questo sistema di ambienti è occupato dall'edera (9), con la sua preziosa decorazione a fondo celeste. Ai lati dell'edera si aprono due *cubicula* (7) e (10) decorati interamente a fondo rosso, dalle pareti al soffitto con la sola eccezione del cubicolo (7) che ha uno zoccolo a fondo nero. Gli schemi decorativi utilizzati per i due ambienti sono quasi identici. Lo zoccolo, piuttosto basso, si adegua alla scansione della zona mediana. Questa prevede un'ampia edicola centrale inquadrata da una coppia di padiglioni, chiusi in basso da tramezzi e coperti da un soffitto a travicelli, oltre i quali si intravedono delle architetture in prospettiva su fondo bianco. I pannelli laterali, più stretti, sono ornati da bordi di tappeto orizzontali e recano al centro delle vignette con grifi o con uccelli. Il registro superiore si articola in una serie di edicole collegate da bordi di tappeto, ghirlande appese e tirsì, sui quali si posano degli uccelli. Le due stanze più prossime all'edera (9) ne hanno ripreso lo schema generale basato sull'adozione di pareti monocrome. I due *cubicula* più esterni (6) e (11) presentano degli schemi quasi identici con la sola differenza che il registro superiore è a fondo bianco.

I dettagli ornamentali denunciano l'esecuzione ad opera delle stesse maestranze attive negli ambienti principali della casa. I registri superiori dei *cubicula* (6) e (11) sono quasi del tutto identici. La fascia di separazione con la zona mediana è a fondo giallo con un motivo a dentelli. Il pannello centrale è ornato da un'edicola, inquadrata da bordi di tappeto, dalla quale si dipartono obliquamente dei tirsì, sui quali poggiano delle ghirlande. I pannelli laterali sono ornati da riquadri bordati di rosso con ippocampi e delfini. Su di essi poggiano dei candelabri formati elementi fantastici, dai quali si sviluppano delle palmette, dalle quali si dipartono dei racemi a volute. Dall'alto pendono delle ghirlande ad arco e delle corone appese a dei nastri. Gli stessi motivi decorativi si ritrovano nella decorazione del registro superiore dell'*oecus* a fondo bianco (14).

I padiglioni a edicola affacciati su una colonna sorreggente un vaso, al fusto della quale è legato uno scudo o un *pinax* dipinti nel registro superiore del cubicolo (6) si ritrovano quasi identici – e sono verosimilmente da attribuire alla stessa mano – nel cubicolo (11) e negli *oeci* (13) e (14).

Nei quattro *cubicula* sembra siano stati attivi due pittori. Il primo sicuramente si distingue per la resa impressionistica degli scorci architettonici della zona mediana e del registro superiore, ottenuta utilizzando delle pennellate di colore più larghe e una paletta di colori più vivaci. La sua mano si riconosce agevolmente sulla parete ovest del cubicolo (6), sulle pareti est e sud del cubicolo (7), sulla parete est del cubicolo (10) e sulla parete sud del cubicolo (11).

⁶¹³ Sui rapporti funzionali tra spazio e decorazione cfr. Scagliarini Corlaita 1974-76, in particolare pp. 24-25 e fig. 40, p. 42.

L'altro pittore, invece, è più attento alla resa dei dettagli, ma usa dei colori meno vivaci e soprattutto un pennello più piccolo. La sua mano si può riconoscere negli scorci dipinti sulla parete ovest del cubicolo (10), sulla parete est e nel registro superiore del cubicolo (11), sulla parete nord dell'*oecus* (13) e forse sulla parete sud dell'*oecus* (14).

La decorazione dell'*oecus* (13) assomma le caratteristiche decorative dei quattro *cubicula* sopra descritti, ma al tempo stesso presenta strettissime affinità compositive con il criptoportico e con il salone (12). Come è stato osservato dalla Cerulli Irelli «Anche se molto simile a quella del criptoportico la decorazione di questa sala appare tuttavia particolarmente interessante perché in essa vediamo raccolti vari elementi sparsi nella decorazione degli altri ambienti già descritti della casa, confermando così inequivocabilmente l'ipotesi di un'unica officina di decoratori»⁶¹⁴.

Il registro superiore riprende lo schema generale del tratto ovest della parete sud dell'ambulacro (28) del criptoportico, con la divisione in cinque pannelli con tre edicole. Il motivo della palmetta allungata ritorna identico nei *cubicula* (6), (7), (10). L'edicola centrale con maschera appesa a nastro ritorna anche nel registro superiore della parete sud dell'*oecus* (14) e sulla parete est dell'ambulacro (25) del criptoportico, mentre la sola nicchia si ritrova quasi identica sulla parete ovest del cubicolo (10). Gli scorci architettonici dipinti nella zona mediana della parete nord sono molto vicini per composizione a quelli della parete sud dell'*oecus* (12) e a quelli dipinti sulla parete est dell'ambulacro (25) del criptoportico. Le gazzelle dipinte al centro dei pannelli laterali delle pareti nord e sud si possono confrontare con quelle dipinte sulle pareti est ed ovest del tablino (5).

In conclusione si può affermare, in accordo con le conclusioni cui è giunta la Cerulli Irelli, tutte le pitture della casa sono state eseguite da un'unica officina di pittori e verosimilmente in una sola volta. È vero tuttavia che esistono delle differenze qualitative tra le decorazioni dei vari ambienti della casa: sicuramente le migliori sono quelle degli ambienti di rappresentanza, ovvero il criptoportico, l'edra (9), il tablino (12) e gli *oeci* (13) e (14), mentre i dei *cubicula* (6), (7), (10) e (11) mostrano degli schemi semplificati resi anche in maniera piuttosto corsiva. Ciò tuttavia dipendeva dalla diversa importanza degli ambienti, tra i quali tra l'altro come dimostra il sistema edra (9) e *cubicula* (6), (7), (10) e (11) esisteva una serrata gerarchia. I pittori attivi nella casa, che potrebbero essere stati quattro in totale, due per le sale monocrome e due per gli altri ambienti della casa, hanno dimostrato di saper calibrare in maniera molto equilibrata e sapiente la propria perizia tecnica adattandola alle soluzioni decorative adottate, pur nel rispetto di un progetto decorativo unitario.

⁶¹⁴ Cerulli Irelli 1971, p. 42.

Le pitture della Casa dei Cervi sono state attribuite alla stessa officina che ha lavorato nella Casa dell'Atrio a Mosaico⁶¹⁵ soprattutto sulla base delle strette assonanze compositive rintracciabili tra le decorazioni dei due complessi. L'analisi volta al riconoscimento delle 'mani dei pittori' consente di attribuire le pitture degli ambienti principali della casa – il triclinio (5) e gli *oeci* (16) e (17) – agli stessi pittori che hanno decorato l'edera (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Le due decorazioni sono in pratica quasi identiche sia per la composizione generale, sia per la scelta dei dettagli ornamentali, sia per la resa. Lo zoccolo, a fondo rosso, rispetta la scansione della zona mediana. Esso si articola in una serie di pannelli ornati da bordi di tappeto gialli con motivo a triangoli, separati da stretti padiglioni a edicola con soffitto a travicelli. La zona mediana ed il registro superiore presentano una decorazione a fondo celeste che prevede una serie di padiglioni e di architravi in primo piano dipinti in rosa carminio con tocchi di bianco e marrone per rendere le lumeggiature e le ombre. In secondo piano si vedono delle architetture in prospettiva dipinte con sfumature cangianti dal bianco crema al grigio chiaro, con piccoli tocchi di nero per rendere le ombre. Lo schema decorativo, ricostruito graficamente dalla Allroggen-Bedel, che ha riposizionato anche i frammenti staccati nel XVIII secolo, prevedeva l'inserimento al centro dei pannelli della zona mediana di quadretti con nature morte⁶¹⁶. Il registro superiore è in diretto rapporto con la zona mediana. Sulle pareti nord e sud i padiglioni dipinti in primo piano vi si prolungano per mezzo di figure di centauri acroteriali, dai quali si dipartono dei candelabri floreali. Sugli architravi che sormontano i pannelli laterali della zona mediana sono dipinti dei troni con attributi di divinità (sulla parete nord attributi di Minerva). In secondo piano si vedono scorci architettonici chiusi da tramezzi, ornati da quadretti paesaggistici, sui quali poggiano delle maschere. Al centro della parete è dipinto un padiglione in prospettiva sorretto da quattro erme, all'interno del quale è posto un candelabro floreale dipinto in bianco. Il padiglione è incorniciato da un cortinaggio sospeso, con due drappi che pendono lateralmente creando un movimentato gioco di pieghe.

La parete orientale ripete lo schema delle pareti nord e sud, con piccole varianti nella scelta degli ornamenti. I padiglioni che tripartiscono la zona mediana sono sormontati da Vittorie su bighe, mentre gli avancorpi sono ornati da statue di sfingi. Gli architravi che sormontano i pannelli laterali fungono da base per dei tripodi, inquadrati da coppie di grifi e sormontati da aquile dalle ali spiegate, ai lati dei quali pendono ghirlande.

I numerosi dettagli che compongono la decorazione di questa sala trovano confronti puntuali nelle pitture della Casa dell'Atrio a Mosaico. Le Vittorie su biga dipinte sulla parete est si possono confrontare con quelle dipinte nell'ambulacro (25) del criptoportico della Casa dell'Atrio a

⁶¹⁵ Cerulli Irelli 1971, p. 49 e *passim*.

⁶¹⁶ Allroggen-Bedel 1975, p. 102; Tran Tam Tihn 1988, figg. 128-136.

Mosaico. Gli scorci architettonici in primo piano dipinti in carminio e quelli in secondo piano dipinti in bianco-crema e grigio su fondo celeste si possono confrontare con quelli dell'edra (9). Alcuni dettagli come le erme che sostengono il padiglione centrale del registro superiore della parete sud e i tendaggi sospesi con i ricchi orli a ricamo si confrontano puntualmente con gli ornamenti utilizzati per impreziosire le pareti dell'edra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. La fascia a grottesca dipinta sulla parete ovest è tratta dallo stesso cartone utilizzato per dipingere le fasce a grottesca che coronano gli scorci della zona mediana dell'*oecus* (14) della Casa dell'Atrio a Mosaico. I padiglioni che inquadrano il pannello centrale delle pareti nord e sud sono sorretti da pilastri sormontati da un palmetta nascente da un elemento cuoriforme, un elemento che può essere considerato quasi un motivo firma dell'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico, e che si ritrova impiegata nei *cubicula* (6), (7), (11) e negli *oeci* (13) e (14).

I pittori che hanno lavorato alla decorazione di questa sala sono gli stessi che hanno affrescato l'edra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Le architetture che inquadrano i pannelli della zona mediana, dal disegno molto raffinato e dai colori brillanti, tradiscono la loro esecuzione ad opera del Pittore A, che sembra aver lavorato estesamente sulle diverse pareti della stanza. Particolarmente elegante è il trattamento degli scorci posti in secondo piano, dipinti con diverse sfumature di bianco e di grigio chiaro, con le parti in ombra rese con veloci pennellate nere. Particolarmente felice è la resa delle maschere teatrali poggiate sui tramezzi dei padiglioni del registro superiore della parete nord, dipinte anch'esse con rapide pennellate bianche e nere sul fondo monocromo celeste. Anche le ghirlande che pendono dai padiglioni e quelle floreali che adornano i pannelli della zona mediana presentano lo stesso trattamento delle ghirlande dipinte sulla parete ovest dell'edra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico: esse hanno le foglie in primo piano campite in rosa carminio e ravvivate da veloci tocchi di bianco per rendere le lueggiate; mentre le foglie in secondo piano sono rese con delle pennellate marroni.

Il pittore B sembra aver lavorato a parti secondarie delle pareti nord e sud, anche se va considerato lo stato di conservazione molto parziale delle pitture. Sicuramente il pittore B ha dipinto il padiglione con sfinge acroteriale dipinto nel tratto ovest della parete sud. Il disegno del padiglione è estremamente schematico ed è stato campito con semplici linee rosa carminio e bianche. La sfinge acroteriale è resa con una semplice *silhouette* rosa senza ulteriori elementi che le diano profondità, come avviene per gli uccelli dipinti tra gli scorci architettonici delle pareti est e sud dell'edra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico.

I due pittori hanno lavorato anche in altri ambienti della casa. Tuttavia lo stato di conservazione non sempre ottimale delle pitture conservate sulle opposte pareti di una stessa stanza non consente di

valutare con precisione se ed in che misura vi sia stata una divisione del lavoro tra il pittore A ed il pittore B.

L'*oecus* (17), che fronteggia sul lato opposto della loggia (31) l'*oecus* (16) a fondo celeste è stato sicuramente affrescato dai due pittori. Si tratta sicuramente di uno degli ambienti più sontuosi della casa, anche perché aveva pavimento e zoccolo in *opus sectile*. La zona superiore della parete mostra una raffinata decorazione su fondo rosso cinabro⁶¹⁷ con grandi pannelli separati da leggere architetture in prospettiva. I pannelli sono racchiusi inferiormente da bordi di tappeto con file di palmette inscritte o da ghirlande tese con nastri appesi, inquadrati da coppie di tirsì nascenti da corolle floreali. Ai piedi di ciascun pannello corre una predella con coppie di animali che si dispongono simmetricamente ai lati di una corolla floreale, dalla quale spunta un piccolo cespo vegetale: sulla parete est, a nord della finestra sono dipinte due tigri; nel tratto a sud della finestra sono dipinti due leoni accovacciati; sul tratto est della parete sud si vedono una coppia di colombe ed una coppia di cervi; nel Museo Nazionale di Napoli si conserva un frammento con una coppia di cavalli⁶¹⁸. Al centro di ciascun pannello erano dipinte delle *schwebende gruppen*, secondo una consuetudine molto diffusa in questo tipo di decorazioni di età flavia; attualmente si conserva soltanto il gruppo dipinto nel tratto sud della parete est con Eros e Psiche. Al centro delle pareti lunghe nord e sud era dipinto un tripode delfico, riccamente istoriato, inserito all'interno di un padiglione con una coppia di ghirlande che pendono lateralmente. I pannelli laterali sono inquadrati da leggere architetture, dipinte sempre sul fondo monocromo rosso, tanto che perdono la reale consistenza architettonica e diventano un prezioso ornamento.

Il pittore A ha sicuramente lavorato sulla parete settentrionale dove ha dipinto il tripode che campeggia al centro della parete. Le *appliques* metalliche a forma di gridi desinenti in appendici cauliformi, o le palmette sono campite in rosa carminio, con brillanti lueggiature stese con dense pennellate bianche. Lo stesso uso del colore si ritrova pure nel tratto sud della parete ovest, dove è sopravvissuto uno dei basamenti istoriati delle colonne che inquadrano uno dei pannelli laterali della zona mediana. Nel tratto nord dell'opposta parete est si conserva un secondo basamento istoriato, che può essere attribuito al pittore B, per la resa meno impressionistica e più calligrafica, senza i vivaci contrasti di colore realizzati dal pittore A.

Gli animali affrontati ai lati di corolle floreali dipinti nella predella sono attribuibili alla mano di un unico pittore. Da alcuni indizi, soprattutto dalla maniera di usare il pennello, precisa e calligrafica potrebbe ancora trattarsi del pittore B. Il cervo dipinto sulla parete sud si può confrontare con i daini dipinti sulla parete sud del triclinio (5): tutti rivelano un corpo di forma allungata, le zampe piuttosto corte, il collo slanciato e vigoroso.

⁶¹⁷ Tran Tam Tihn 1988, pp. 75-77.

⁶¹⁸ MNN inv. n. 8669. Cfr. Allroggen-Bedel 1975, p. 99; Tran Tam Tihn 1988, fig. 144.

Anche nel triclinio (15) l'impalcatura architettonica che impreziosisce la parete è concepita quasi come un fine ornamento, senza una reale profondità architettonica. Questa viene spezzata dall'adozione del comune fondo monocromo nero, interrotto soltanto nella zona mediana dalle ampie fasce in rosa carminio che racchiudono i pannelli e le edicole. Se si confrontano gli scorci architettonici della zona mediana è possibile ancora una volta distinguere le mani di due pittori che hanno lavorato sulle diverse pareti. Il pittore A ha lavorato sulla parete di fondo. Qui l'edicola centrale è inquadrata da stretti finestroni, chiusi in basso da tramezzi a fondo azzurro con maschere teatrali, sui quali si sviluppano degli scorci architettonici seminasconditi da porte a ventaglio semiaperte, che dischiudono la vista su dei tripodi metallici, dietro i quali si innalza un'edicola semicircolare. I colori utilizzati sono il rosa carminio, con dense pennellate bianche per le lumeggiature e veloci tocchi di marrone per le parti in ombra. La resa dei dettagli è in alcuni casi un po' piuttosto sommaria, fatta per essere apprezzata da una certa distanza, però l'uso impressionistico del colore produce un effetto visivo molto gradevole. Il pittore B sembra aver lavorato sulla parete nord, dipingendo gli scorci architettonici con tripode tra due daini. È stato già evidenziato che i daini sono identici nella resa al cervo dipinto sulla parete sud dell'*oecus* (17), attribuibile con ogni probabilità al pittore B. Se si osserva la maniera di dipingere il basamento circolare del tripode si noterà subito la resa più attenta e l'uso di colori più sfumati e meno densi.

I due pittori sembrano aver lavorato anche nell'adiacente anticamera (6) e nell'atrio (24), che comunica direttamente con il triclinio (5) per mezzo di una porticina laterale. Le due stanze presentano schemi decorativi molto simili, che richiamano molto quello del triclinio (5), con la sola differenza del più comune registro superiore a fondo bianco. I dettagli minori aiutano nell'attribuzione della decorazione delle due stanze ai medesimi decoratori: nell'anticamera (6) per esempio i pannelli laterali della zona mediana sono inquadrati verticalmente da tirsii stilizzati dipinti in rosa carminio con le foglioline in ombra dipinte in marrone. Sulla parete settentrionale le foglie di cui si compone il tirso sono dipinte in giallo crema con le parti in ombra campite di marrone chiaro: i colori utilizzati sono molto simili a quelli utilizzati per le ghirlande appese tra gli scorci del triclinio (12) della Casa dell'Atrio a Mosaico.

La decorazione del criptoportico presenta gli stessi problemi dei *cubicula* (6), (7), (10) e (11) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Il livello qualitativo delle pitture, infatti, è meno alto rispetto al triclinio (5) e agli *oeci* (16) e (17). Il braccio settentrionale ha uno schema decorativo omologo a quello del settore atrio-triclinio principale. Esso è decorato quasi interamente a fondo nero, eccetto lo zoccolo che è a fondo rosso. La zona mediana si articola in ampi pannelli, racchiusi entro edicole, ornati da quadretti con amorini che giocano con attributi di divinità. I pannelli sono separati da scorci architettonici su fondo nero che si prolungano anche nel campo del registro superiore. La maniera di

dipingere le architetture in prospettiva ricorda molto quella degli scorci dipinti nell'*oecus* (13) della Casa dell'Atrio a Mosaico.

Lungo gli ambulacri (30) e (32) del criptoportico lo schema è alquanto diverso e prevede un basso zoccolo nero, sul quale si imposta la zona mediana, con ampi pannelli a fondo giallo separati da stretti scomparti a fondo azzurro, chiusi in basso da tramezzi neri, ornati da fasce verticali bianche ornate da motivi grottesca. Il registro superiore, a fondo bianco, richiama molto quello dei *cubicula* (6), (7), (10) e (11) della Casa dell'Atrio a Mosaico⁶¹⁹.

Dalle caratteristiche sopra descritte non soltanto trova conferma l'ipotesi della Cerulli Irelli sull'esistenza di un'unica officina che ha lavorato alla decorazione della Casa dell'Atrio a Mosaico e della Casa dei Cervi, ma è possibile anche precisare le scelte decorative e le modalità di divisione del lavoro sul cantiere da parte dei decoratori. Questi dovevano far parte stabilmente dello staff dell'officina, se è vero che le 'mani' di almeno due decoratori sono chiaramente distinguibili sulle pareti di varie stanze delle due abitazioni. Inoltre si è evidenziata, in entrambi i complessi, una differenza qualitativa nella decorazione dei diversi settori della casa, nel rispetto dei rapporti gerarchici esistenti tra i vari ambienti, o nuclei di ambienti presenti nella casa⁶²⁰.

CASA DEL GRAN PORTALE

L'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico ha lavorato anche in altre abitazioni ercolanesi applicando dei sistemi decorativi molto vicini a quelli dell'essedra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico e dell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi. Le pitture della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale costituiscono uno degli esempi più preziosi del tipo di decorazione a fondo monocromo celeste.

Lo schema decorativo prevede un plinto nero, sul quale si imposta lo zoccolo, con ampio pannello centrale a fondo rosso, imitante una parete conclusa da un soffitto a cassettoni, dinanzi alla quale sono posti dei candelabri metallici, che sorreggono delle aquile. Il pannello a fondo rosso reca nel mezzo un'edicola a fondo celeste, chiusa in basso da balaustre, all'interno della quale è dipinta una statua di ninfa che sorregge un grande bacino di fontana. I pannelli sono separati da pesanti avancorpi gialli posti a sostegno degli scorci architettonici della zona mediana. Sullo zoccolo poggia una predella composta da una serie di riquadri a fondo bianco, racchiusi da bordi neri, con una cornice imitante una tenda più volte ripiegata e ornata da un bordo marrone; superiormente corre un fregio a girali nel quale è inserita una testa di *Okeanos*. La zona mediana prevede ampie campiture in celesti ornate da fasce a grottesca su fondo rosso e da esili architetture in prospettiva dipinte in differenti tonalità di bianco sul fondo celeste. Sulle architetture della zona mediana

⁶¹⁹ Cerulli Irelli 1971, p. 26.

⁶²⁰ Cfr. Scagliarini Corlaita 1974-76; Ead. 1997.

poggia una cornice a mensole su fondo rosso, ornata da corolle floreali, sormontata da un fregio a fondo verde scuro coperto da una tenda sospesa, con ricco bordo a filigrana, che si articola in pieghe regolari. La tenda è seminascosta da una sorta di edicola triangolare, con pesante soffitto a cassettoni dal quale pendono trofei d'armi. Il soffitto è sostenuto da una parete, preceduta da un tripode stilizzato, e da una statua di centauro marino col timone, che sorregge con la testa un candelabro. Il registro superiore, sempre a fondo monocromo turchese, è ornato da una preziosissima *scaenae frons* con esili padiglioni in prospettiva, collegati da fasce a grottesca e ghirlande sospese e seminascosti da tendaggi sospesi.

Le pareti di questa sala hanno moltissimi elementi di confronto con le pitture della Casa dell'Atrio a Mosaico. La struttura dello zoccolo, con gli avancorpi gialli, ricorda molto lo schema adottato nell'atrio della Casa dell'Atrio a Mosaico. La fascia che riproduce una tenda stilizzata, con un gioco regolare di pieghe è stata utilizzata anche per la decorazione del registro superiore dell'*oecus* (14) della Casa dell'Atrio a Mosaico. I candelabri floreali che sostengono i padiglioni della zona mediana sono identici a quelli dipinti nel registro superiore dell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi. Le filiformi architetture in prospettiva che impreziosiscono il registro superiore e la zona mediana sono identiche a quelle dipinte dal pittore A nell'edicola (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico e nell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi.

Nel registro superiore è stata dipinta una tenda molto preziosa, che ricade in un gioco regolare di pieghe di forma pentagonale, con un orlo a ricamo traforato. La tenda ha dei colori molto delicati che vanno dal rosa, al color carne al marrone. L'orlo a ricamo è stato dipinto con rapidi tocchi di colore rosso. Alle due estremità la tenda termina con una piega dall'andamento a zig-zag con un nappo rosso. Il motivo della tenda era stato già dipinto sulle pareti nord e sud dell'*oecus* (14) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Qui la tenda è molto meno ricca, ma presenta un identico disegno, con il gioco regolare di pieghe pentagonali, le pieghe terminali a zig-zag con il nappo pendulo. La gamma cromatica invece è più limitata, soltanto rosa carne e marrone chiaro. Ai due esemplari sopra citati si può accostare la tenda dipinta nel registro superiore della parete nord del triclinio (1) della Casa del Mobilio Carbonizzato. La resa del pannello è praticamente identica a quella della tenda dell'*oecus* (14) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Anche la gamma cromatica è molto simile e prevede sfumature cangianti dal grigio-marrone al grigio-verde. La tenda è ornata da un fregio a meandro, simile a quello dipinto sugli epistili degli scorci architettonici dipinti nell'edicola (9), nel cubicolo (7), nel tablino (12) e nell'ambulacro (28) del criptoportico della Casa dell'Atrio a Mosaico e presenta un orlo a fondo rosa con lo stesso motivo utilizzato per l'orlo della tenda dipinta nella *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale. I tendaggi dipinti nelle case dell'Atrio a Mosaico e del Mobilio Carbonizzato, per la resa e per la gamma cromatica potrebbero essere stati dipinti

dalla mano di uno stesso pittore. La tenda dipinta nella Casa del Gran Portale, pur nell'identità del disegno dimostra una resa totalmente diversa, che somiglia molto a quella della tenda dipinta dal pittore A sulla parete ovest dell'essedra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico.

In effetti anche nella *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale sono riconoscibili due mai differenti, che ancora una volta possono essere identificate con il pittore A ed il pittore B dell'essedra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. La mano del pittore A appare evidentissima sulle pareti est e nord. Le ghirlande floreali dipinte nei pannelli laterali della zona mediana sono identiche a quelle dipinte nell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi; ad esse si possono accostare anche le più semplici ghirlande vegetali dipinte nell'essedra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Vi ritorna la stessa gamma cromatica con il rosa carminio come colore di base, con veloci pennellate bianche per le lumeggiature e marroni per le foglie in ombra. La caratterizzazione delle architetture dipinte nel registro superiore è estremamente minuziosa; i colori sono densi e brillanti; la gamma cromatica varia dal bianco, al grigio chiaro, al nero. Meno sicuri si può essere della decorazione della parete ovest, che appare oggi molto rovinata. Le tende sospese tra le architetture sono identiche come disegno e come resa a quella dipinta alla base del registro superiore, solo che sono rese a monocromo celeste. La parete sud, interrotta dalla grande finestra e da un *oculus* circolare verso il piccolo cortile interno della casa, è l'unica attribuibile alla mano del pittore B. Il disegno infatti è più schematico e approssimativo; i colori sono meno brillanti; la resa dei cortinaggi sospesi è meno naturalistica di quelli dipinti sulle pareti est e nord.

CASA DELL'ATRIO CORINZIO

Le pitture del triclinio (2) della Casa dell'Atrio Corinzio si possono annoverare tra le decorazioni attribuibili all'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico. Lo zoccolo ha una struttura molto ricca con ampi pannelli a fondo rosso, separati da avancorpi gialli. Il pannello centrale è ornato da un'edicola con uccello inquadrata da due ghirlande ad arco e da una coppia di uccelli in volo. I pannelli laterali sono ornati da un'edicola centrale con cespugli, inquadrata da bordi di tappeto, sulla quale poggia un riquadro con coppia di delfini ai lati di una borchietta. La zona mediana presenta ampie campiture a fondo nero, inquadrare da tirsi verticali e ghirlande tese orizzontali; nella predella sono raffigurati dei paesaggi su fondo monocromo nero. I pannelli della zona mediana sono separati da scorci architettonici, chiusi in basso da eleganti tramezzi rossi con corolle floreali, che sorreggono un soffitto a cassettoni con un prezioso epistilio a fondo carminio ornato da una fila di palmette tra volute alternate a patere. Il registro superiore, sempre a fondo nero, presenta una ricca ornamentazione con delicate architetture che separano ampi pannelli ornati da ghirlande appese, candelabri e riquadri sormontati da fasce a grottesca.

I diversi elementi che compongono la decorazione si possono confrontare con le pitture delle varie stanze della Casa dell'Atrio a Mosaico. La struttura dello zoccolo a fondo rosso con avancorpi gialli richiama molto quella dello zoccolo dell'atrio (4) e del tablino (12) della Casa dell'Atrio a Mosaico e della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale; le ghirlande dipinte nei pannelli a fondo rosso si possono confrontare con quelle dello zoccolo del triclinio (12); il riquadro con coppia di delfini ai lati di una patera dipinto nello zoccolo della parete nord ricorda il riquadro con coppia di delfini ai lati di una palmetta dipinto a coronamento dell'edicola centrale della zona mediana della parete est del cubicolo (7) e la coppia di delfini ai lati di una mascheretta dipinti nell'epistilio di un padiglione degli scorci che ornano la zona mediana della parete est del cubicolo (11); gli uccelli in volo dipinti nello zoccolo e nel registro superiore ricordano quelli dipinti nell'edra (9) a fondo celeste della Casa dell'Atrio a Mosaico. La struttura del registro superiore ricorda molto quella del registro superiore dell'ambulacro (28) della Casa dell'Atrio a Mosaico. I diversi ornamenti, come le ghirlande appese, i candelabri floreali, i riquadro con animali rampanti, ritornano in entrambe le decorazioni. Le edicole con grifi in volo coronate da volute acroteriali, dalla sommità delle quali si dipartono dei candelabri floreali, si possono confrontare con le edicole analoghe dipinte nel registro superiore dell'*oecus* (13), del cubicolo (10), dell'ambulacro (25) del criptoportico della Casa dell'Atrio a Mosaico. La ghirlanda tesa orizzontalmente dipinta nel tratto sud della parete ovest è molto simile a quella dipinta nel tratto nord della parete est della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale. Anche la gamma cromatica è la stessa come base è stato utilizzato il carminio con tocchi di bianco per le lumeggiature. I colori brillanti e la resa metallica degli ornamenti sono la prova che anche in questa sala ha lavorato il pittore A dell'edra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico.

CASA SANNITICA

L'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico ha lavorato anche nella Casa Sannitica, realizzando le preziose decorazioni a fondo monocromo dell'atrio (11), del cubicolo (2) del tablino (4) e dell'*oecus* (5). Il cubicolo (2), a destra delle *fauces*, presenta una decorazione su fondo monocromo verde mare. La parte bassa delle pareti è andata distrutta a causa del passaggio dei cunicoli settecenteschi. La zona mediana si presenta come una parete chiusa, sormontata da un soffitto a lacunari. Le pareti lunghe sono tripartite da padiglioni in prospettiva, con soffitto a cassettoni, dal quale pendono scudi e ghirlande; ghirlande sospese si vedono anche nei pannelli laterali. Una cornice ad ovoli delimita superiormente la zona mediana. Su di essa si sviluppa un fregio, con un pannello centrale, ornato da una cista mistica e una coppia di pannelli laterali ornati da ghirlande appese e da fasce ornamentali con un motivo a corolle floreali. I pannelli sono separati da stretti padiglioni con soffitto a cassettoni, all'interno dei quali sono dipinti dei grifi. Il registro superiore

rispetta la tripartizione della zona mediana e ne ripete lo schema generale che prevede una parete chiusa con un soffitto a lacunari inquadrata da padiglioni in prospettiva. La decorazione si articola in due registri sovrapposti. Il primo registro prevede, nel pannello centrale, tre edicole fronzute, mentre, nei pannelli laterali si vedono un riquadro centrale con testa di leone stilizzata e dei riquadri laterali con ghirlande tese orizzontalmente. Il secondo registro ha una struttura più ricca. Il pannello centrale è ornato da un *hydria*, dalla quale fuoriesce un candelabro floreale, tra due grifi affrontati, sui quali si vedono due ghirlande tese ad arco. In alto è dipinta una fascia a grottesca con corolle floreali ed un fastigio di girali di acanto desinenti in volute, dal quale pende un prezioso tendaggio. I pannelli laterali presentano dei crateri inseriti tra una coppia di cerbiatti, dai quali si dipartono dei candelabri floreali, ai quali sono appesi dei *pinakes* con nature morte o paesaggi ornati da volute acroteriali. Ai lati si vedono ghirlande tese ad arco. Arricchiscono i pannelli laterali fasce a grottesca con fila di corolle floreali e ghirlande tese orizzontalmente. I padiglioni in prospettiva che separano i pannelli si articolano in due piani e presentano alla base dei *pinakes* con nature morte; essi si affacciano su un panorama alberato.

La parete di fondo ha uno schema bipartito che ripete nell'insieme l'organizzazione generale della parete, con piccole differenze nell'adozione delle soluzioni ornamentali. Il fregio, ad esempio presenta dei pannelli con aquile posate su candelabri floreali, che richiamano alla mente quelle dipinte nello zoccolo della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale. Il registro superiore presenta al centro un padiglione in prospettiva, con soffitto a travicelli ed apertura centrale, con acroterii a forma di centauri rampanti ed epistilio ornato da un fregio a triglifi e metope. Il secondo piano ripete la pianta del primo piano. I centauri acroteriali reggono sulla testa un candelabro floreale, sul quale poggia uno scudo. I pannelli laterali presentano un doppio registro. Il primo è ornato da maschere di satiri appese tra ghirlande. Il secondo registro è ornato da un *hydria*, dalla quale fuoriesce un candelabro floreale, che regge un'immagine clipeata tra due ghirlande ad arco con palmetta eretta. In alto sono dipinte coppie di tirsì incrociati, dai quali pendono preziosi cortinaggi. La struttura del registro superiore di questo cubicolo è molto vicina a quella del registro superiore della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale. In entrambe le decorazioni molti dettagli ritornano pressoché identici, anche se posizionati diversamente all'interno dello schema decorativo: le fasce a grottesca con fila di corolle floreali; gli acroterii in forma di centauri rampanti, i candelabri floreali; i ricchi tendaggi sospesi. Le piccole *appliques* a testa di leone dipinte nei pannelli laterali del registro superiore della parete est ritornano anche nella zona mediana della parete est e nel registro superiore della parete nord della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale.

L'estrema perizia tecnica del pittore che ha lavorato su queste pareti, la gamma cromatica, che prevede un sapiente gioco di sfumature cangianti dal bianco, al grigio chiaro, al nero; la resa

impressionistica dei diversi elementi che compongono la decorazione, sono tutti elementi che rimandano ancora una volta al pittore A dell'edra (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Allo stesso pittore si potrebbero attribuire anche le nature morte con frutta in graziosi vasi di vetro, che sono dipinti tra i padiglioni del registro superiore. Diversa invece è la mano del pittore che ha realizzato l'unico quadretto superstite della stanza, dipinto al centro della zona mediana della parete est, che esibisce il mito di "Europa rapita dal Toro". Vi appare evidente un certo impaccio nella resa delle figure ed un uso differente del colore: potrebbe essersi trattato di un *pictor imaginarius* certamente non molto dotato⁶²¹.

Il tablino (4) presenta uno schema decorativo a fondo monocromo rosso. Lo zoccolo si articola in una serie di padiglioni con soffitti a travicelli o a lacunari, dai quali pendono ghirlande e *situlae* fissate a cordicelle. I padiglioni sono separati da avancorpi di forma trapezoidale, all'interno dei quali sono dipinte delle piante. La zona mediana ha una struttura molto leggera, con una serie di campiture monocrome contenenti dei quadretti – sistematicamente asportati durante le esplorazioni settecentesche – inquadrati da filiformi architetture in prospettiva, da cui pendono ghirlande. Il registro superiore si articola in complesse *scaenarum frontes*, con padiglioni e avancorpi in prospettiva, tra i quali pendono ghirlande, seminasosti da tendaggi sospesi.

Numerosi sono i confronti con le altre decorazioni monocrome realizzate dalla stessa officina. I tramezzi con pannelli ornati da corolle floreali, dipinti ai lati dell'edra centrale della parete est sono identici a quelli dipinti sulla parete nord della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale. L'edra semicircolare dipinta al centro della parete est si può confrontare con quella dipinta sulle pareti nord e sud dell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi. I tendaggi sospesi e i candelabri floreali si ritrovano nella decorazione del registro superiore nel cubicolo (2), dell'*oecus* (16) della Casa dei Cervi, della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale.

Nell'atrio è stato adoperato uno schema decorativo alquanto diverso. Lo zoccolo si articola in una serie di pannelli a fondo rosso ornati da tirsii incrociati e ghirlande appese, separati da avancorpi gialli a forma di edicole. La zona mediana prevede una serie di pannelli, ornati da quadretti, separati da leggere architetture in prospettiva, con edicole e padiglioni che si sviluppano su tre piani prolungandosi anche nel campo del registro superiore. Rispetto al tablino (4) e al cubicolo (2), le architetture mostrano una vivace policromia, che prevede il grigio-viola, il verde, il carminio, il giallo ocra.

L'*oecus* (5) presenta una decorazione analoga a quella dell'atrio. Lo zoccolo, a fondo rosso, prevede una serie di pannelli separati da stretti scomparti a edicola. La zona mediana è a fondo monocromo celeste. Al centro di ciascuna parete è dipinta un'edicola, affiancata da una coppia di

⁶²¹ Cfr. Maiuri 1958, p. 202.

padiglioni a due piani, ornati da candelabri vegetali, e da ghirlande sospese. I pannelli laterali sono racchiusi su tre lati da ghirlande tese. Il registro superiore, a fondo bianco, rispetta la tripartizione verticale della zona mediana e si articola in due registri. Nel primo registro si vedono un pannello centrale e delle edicole fronzute separate da stretti scomparti con capre rampanti. Nel secondo registro si vedono padiglioni ornati da ghirlande appese e bordi decorativi, separati da edicole fronzute. Dall'alto pende un grande tendaggio che ricade in un gioco simmetrico di pieghe sulle cornici dei padiglioni.

L'analisi dei dettagli dimostra che le architetture dipinte sulle pareti dell'atrio e nell'*oecus* (5) sono state dipinte dagli stessi pittori. L'epistilio dell'edicola dipinta nel tratto centrale della parete est dell'atrio è praticamente identico a quello dell'edicola centrale della zona mediana dipinta sulla parete sud dell'*oecus* (5). La maniera di caratterizzare le architetture e soprattutto la resa delle architetture in secondo piano, che si fondono quasi con lo sfondo turchese della parete, richiamano molto le architetture dipinte nel cubicolo (2) e nelle sale monocrome della Casa del Gran Portale, della Casa dei Cervi e dell'Atrio a Mosaico.

CASA DEL MOBILIO CARBONIZZATO

Le pitture del triclinio (1) vanno attribuite all'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico e ne costituiscono uno degli esempi più interessanti, perché esemplificano bene l'estrema variabilità dei modelli utilizzati dai pittori di questa officina.

Lo zoccolo, a fondo nero, si articola in una serie di pannelli ornati da ghirlande tese, riquadri e medaglioni, separati stretti scomparti con cespugli. Sulla parete nord la zona mediana presenta un'ampia finestra ad arco, al centro della quale campeggia un candelabro metallico. Ai lati dell'edicola si vedono degli scorci architettonici, che creano l'illusione di un'edicola semicircolare porticata seminasosta dall'edicola centrale. I pannelli laterali, a fondo rosso, rossi sono ornati da vignette. Gli scorci architettonici ed i candelabri della zona mediana si prolungano nel campo del registro superiore ed inquadrano un complesso padiglione in prospettiva, all'interno del quale è dipinta una *tholos* con soffitto conico. Sopra il padiglione pendono dei tendaggi che si articolano in ampie pieghe. I pannelli laterali sono ornati da ghirlande tese e da preziosi bordi di tappeto, sui quali sono poggiate delle *situlae* e dei tridenti.

Sulle pareti laterali la zona mediana prevede un ampio finestrone a fondo bianco inquadrato da un padiglione in prospettiva con avancorpi sormontati da eroti, posti ai lati di un candelabro metallico, sul quale poggia un cista. I pannelli laterali, a fondo rosso, recano al centro delle nature morte. Il registro superiore, a fondo bianco, è ornato da padiglioni in prospettiva, collegati da bordi di tappeto, sui quali si posano dei pappagalli e dei pavoni. Al centro è dipinto un ampio padiglione di

forma trapezoidale, preceduto da due avancorpi, dinanzi ai quali sono collocate delle erme. Il padiglione è coperto da un soffitto a cassettoni con *compluvium* nel mezzo. Sul fondo un'ampia apertura balaustrata affacciata su di un giardino alberato.

I dettagli della decorazione dimostrano che l'officina che ha decorato questo ambiente è la stessa che ha lavorato nella Casa dell'Atrio a Mosaico. Gli scorci architettonici dipinti nel registro superiore sono estremamente simili, nello schema generale, nella gamma cromatica e nella resa, a quelli dipinti nei *cubicula* (6), (7), (10), (11) e nell'*oecus* (13) della Casa dell'Atrio a Mosaico. I pavoni dipinti sui bordi di tappeto a fondo rosa dipinti sulle pareti lunghe sono quasi identici a quelli dipinti tra gli scorci architettonici dell'esda (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Le appliques a forma di grifi dei ricchi candelabri metallici dipinti sulla parete nord si possono confrontare con quelli dipinti nell'esda (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Il motivo del cortinaggio sospeso è confrontabile con quello dipinto nel registro superiore dell'*oecus* (14) della Casa dell'Atrio a Mosaico e della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale.

Altri dettagli accomunano la decorazione di questa stanza a quelle di altre case ercolanesi, che esibiscono sistemi più semplici. Le ghirlande con grappoli di foglie e quelle ornate di corimbi e i bordi di tappeto carminio su fondo rosa carne si ritrovano anche nell'*oecus* (9) della Casa del Bicentenario.

Purtroppo non è possibile riconoscere sulle pareti di questa stanza le mani dei pittori A e B dell'esda (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico, ma appare evidente che le maestranze siano le stesse. Si tratta molto probabilmente degli stessi pittori che hanno affrescato i *cubicula* (6), (7), (10), (11); si confermerebbe dunque l'ipotesi dell'esistenza all'interno dell'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico di almeno due gruppi o squadre di pittori, che hanno lavorato indipendentemente, pur seguendo un programma decorativo unico⁶²².

CASA DI NETTUNO ED ANFITRITE

Alcuni elementi del repertorio dell'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico si ritrovano anche in alcune case che mostrano schemi nel loro complesso più semplici e dove mancano le belle pareti monocrome. Tra queste abitazioni si annovera sicuramente la Casa di Nettuno e Anfitrite, un complesso molto interessante anche perché rivela una grande coerenza nell'applicazione dei sistemi decorativi.

La decorazione dell'atrio ha una struttura molto simile a quella dell'atrio della Casa dell'Atrio a Mosaico. Lo zoccolo presenta una serie di pannelli viola, separati da avancorpi gialli. La zona mediana presenta delle campiture gialle e nere separate da scorci architettonici. Purtroppo la

⁶²² Questo tipo di dinamiche lavorative si riscontrano anche a Pompei, come dimostrano le pitture del peristilio della Casa dei Dioscuri. Cfr. Esposito 1999, pp. 33-35.

decorazione e molto rovinata e poco se ne può giudicare. Gli ambienti che si aprono tutt'intorno all'atrio presentano delle caratteristiche comuni. Il tablino (3) presenta la stessa struttura dello zoccolo, con pannelli rossi, ornati da bordi di tappeto e *kanthàroi* stilizzati, separati da avancorpi gialli. La zona mediana presenta un'edicola centrale con pannello a fondo celeste imitante un tappeto gonfiato dal vento, con un quadro mitologico, inquadrato da una coppia di scorci architettonici popolati da figure. Alcuni dettagli di questa decorazione si ritrovano anche nel più modesto cubicolo (1), a fondo bianco. Qui le pareti si articolano in una serie di pannelli, racchiusi da listelli rossi con cornici gialle con motivo ad archetti. Queste cornici si ritrovano anche nel pannello centrale dello zoccolo del tablino (3). Al centro dei pannelli sono dipinte delle vignette con grifi in volo, che ricordano molto quelli dell'esda (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico e quelli del triclinio (1) della Casa del Mobilio Carbonizzato. I pannelli sono separati da una serie di candelabri metallici sormontati da sfingi, che ricordano molto quelle dipinte sulle pareti dell'oecus (9) della Casa del Bicentenario, degli ambienti (B), (c) e (d) della Casa del Bel cortile, dell'anticamera (24) e dell'alcova (24) della Casa dell'Alcova. Il registro superiore è ornato da ghirlande e tamburelli appesi. Le ghirlande sono pressoché identiche per disegno a quelle dipinte sulle pareti dell'esda (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico, anche se la gamma cromatica è molto meno ricca e prevede il marrone per le foglie principali ed il giallo o il rosso per le foglie in secondo piano.

Il triclinio (7) è l'ambiente della casa più riccamente decorato. Lo zoccolo prevede una scansione in pannelli a fondo nero separati da avancorpi gialli. La zona mediana presenta ampi pannelli a fondo rosso, ornati da ghirlande tese e bordi di tappeto, separati da scorci architettonici su fondo bianco. La struttura degli scorci è molto simile a quella del triclinio (1) ed alcuni dettagli sono identici. I candelabri metallici che inquadrano l'edicola centrale della zona mediana della parete ovest si confrontano in maniera molto puntuale con i candelabri metallici dipinti sulla parete nord del triclinio (1) della Casa del Mobilio Carbonizzato.

Nel cubicolo (4) è stato adottato uno schema molto simile a quello dell'atrio e del tablino (3). Lo zoccolo, piuttosto basso, si articola in un pannello centrale rosso, inquadrato da una coppia di avancorpi gialli, con ricca base modanata. La zona mediana presenta un'ampia campitura a fondo giallo, inquadrata da tirsii verticali e ghirlande tese orizzontali con al centro una vignetta. Ai lati sono dipinti degli scorci architettonici con padiglioni, chiusi in basso da balaustre, dietro le quali sono dipinte delle figure femminili. Il registro superiore, con una serie di leggeri padiglioni su fondo bianco, esibisce una serie di dettagli che sono presenti anche nella zona superiore del triclinio (1) della Casa del Mobilio Carbonizzato, come i pappagalli e i pavoni collocati sui bordi di tappeto. L'*andron* (9) è molto interessante perché presenta una decorazione molto simile a quella dell'*andron* (16) della Casa del Bicentenario. Entrambe le decorazioni hanno la zona mediana

decorata a fondo nero con ampie campiture racchiuse da bordi di tappeto e separate da fasce in rosa carminio, con al centro delle vignette. L'unica vignetta superstite è quella del tratto nord della parete occidentale con un aquila in volo dalle ali spiegate con palma tra le zampe e sormontata da una corona. La zona superiore, che nella casa di Nettuno e Anfitrite è poco conservata, è a fondo bianco, con leggeri padiglioni collegati da bordi di tappeto.

Nonostante non sia possibile riconoscere le mani dei pittori le pitture di questa casa sono molto interessanti perché esemplificano bene l'esistenza di un progetto decorativo coerente ed unitario per l'intera casa. Questo creava un sapiente gioco di rimandi tra le decorazioni delle varie stanze.

CASA DEL BICENTENARIO

Lo schema delle *fauces* richiama molto quello dell'atrio della Casa dei Cervi. Lo zoccolo è a fondo nero, con una serie di pannelli ornati da bordi di tappeto separati da stretti scomparti rettangolari. La zona mediana, sempre a fondo nero, prevede una serie di ampi pannelli inquadrati da tirsi metallici, tra i quali pendono delle ghirlande. La zona superiore, purtroppo poco conservata, presenta un fregio a fondo rosa, sul quale si imposta un registro superiore a fondo rosso, che sembra privo di elementi ornamentali.

Nell'atrio è stato applicato uno schema decorativo molto ricco. Lo zoccolo, a fondo nero, prevede una serie di pannelli ornati da bordi di tappeto, separati da stretti scomparti. La zona mediana, a fondo rosso bordeaux, prevede ampie campiture ornate da bordi di tappeto, separati da scorci architettonici che si articolano su due piani. Sulla zona mediana corre un fregio a fondo rosso, con una serie di pannelli rettangolari ornati da bordi di tappeto, separati da scomparti a forma di edicole fronzute con grifi. Il registro superiore, a fondo bianco, comprende una serie di edicole e di padiglioni collegati da tirsi obliqui, bordi di tappeto e ghirlande tese ad arco. Gli scorci architettonici che scompartiscono i pannelli della zona mediana si possono confrontare con quelli dipinti nel corridoio (D) della Casa del Bel Cortile. I padiglioni del registro superiore dell'atrio sono molto simili a quelli dell'*andron* (16) e dell'*ala* (6); altri dettagli come i grifi, i cigni e gli altri animali inseriti nelle edicole ritornano simili anche nelle altre case decorate dall'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico.

Lo schema decorativo dell'*ala* (6) ha molte affinità con il sistema dell'atrio. Lo zoccolo, a fondo nero, presenta dei pannelli ornati da *kantharoi* tra coppie di ghirlande ad arco, separati da stretti scomparti. La zona mediana presenta delle campiture a fondo rosso bordeaux separate da scorci architettonici su fondo giallo. Il registro superiore a fondo bianco presenta dei pannelli ornati da ghirlande ad arco, borchie e tamburelli appesi a nastri, separati da un padiglione con *rhytòn* appeso. Lo schema del registro superiore richiama molto quello dell'*andron* (16): vi ritornano identici la

forma delle edicole, i *rhytà*, i tamburelli e le borchie appesi, oltre alla maniera di caratterizzare le foglie delle ghirlande.

L'*andron* (6) presenta uno zoccolo a fondo nero, scompartito in pannelli e zona mediana dello stesso colore, con una serie di pannelli racchiusi da bordi di tappeto con al centro delle vignette di vario soggetto. Il registro superiore, a fondo bianco, prevede una serie di padiglioni con tamburelli e *rhytà* appesi collegati da bordi di tappeto a fondo rosa; tra i padiglioni sono dipinti dei cigni in volo. Nel soffitto, integralmente ricomposto sulla scorta dei frammenti recuperati durante lo scavo, ritornano gli stessi elementi visibili nel registro superiore, soprattutto i bordi di tappeto, i cigni e le ghirlande.

La decorazione dell'*oecus* (9) presenta molti elementi di interesse perché presenta dei confronti molto puntuali con altre decorazioni ercolanesi che presentano schemi molto simili e che sembrerebbero essere state dipinte dagli stessi pittori. Lo sistema decorativo applicato sulle pareti di questa sala è in realtà piuttosto semplice. Lo zoccolo, a fondo rosso, si articola in una serie di pannelli ornati da bordi di tappeto, separati da scomparti con piante. La zona mediana ha una struttura tripartita, con ampi pannelli separati da stretti scomparti bordati di rosso. Il pannello centrale è racchiuso da bordi di tappeto con i motivi ornamentali eseguiti in rosso su fondo rosa carne. I pannelli laterali, invece, sono ornati da ghirlande tese verticali e ghirlande appese orizzontalmente. Gli stretti scomparti che separano i pannelli sono ornati superiormente da riquadri rettangolari con mostri marini.

Il registro superiore riprende la struttura tripartita della zona mediana con una coppia di padiglioni che separano dei pannelli. I padiglioni sono sostenuti da colonne ioniche, sulle quali poggiano degli epistili ornati da triglifi stilizzati. Sugli epistili poggiano degli acroterii in forma di grifi che sorreggono cornucopie e di volute che sorreggono dei candelabri.

I diversi ornamenti che sono stati utilizzati per la decorazione di queste pareti trovano puntuali confronti nella decorazione del tablino (B) e nei *cubicula* (c) e (d) della Casa del Bel Cortile; nell'anticamera (23) e nell'alcova (24) della Casa dell'Alcova e nell'atrio (24) della Casa dei Cervi. In particolare in tutti questi ambienti ricorrono i bordi di tappeto con motivi campiti in rosso bordeaux su fondo rosa; i grifi acroteriali; le edicole contenenti bucrani, i padiglioni sormontati da epistili ornati da triglifi stilizzati; le ghirlande tese con le foglie riunite a grappoli e campite con pennellate in verde scuro o marrone su fondo verde oliva. L'aspetto più importante è costituito dal fatto che tutte le decorazioni sopra citate sembrano essere state eseguite dagli stessi pittori e forse da uno unico pittore specializzato nella realizzazione di queste schematiche decorazioni a fondo bianco.

Questo pittore utilizza una tavolozza piuttosto limitata che comprende il bordeaux, il rosa, il rosa-grigio, il grigio-marrone. I diversi toni di colore non sono sfumati, ma utilizza una tecnica a macchie. Le figure delle sfingi, le aquile, i cigni in volo, i grifi, sono dipinti utilizzando un colore di fondo bordeaux e pochi tocchi di colore rosa carne-grigio per sottolineare il piumaggio o le diverse parti del corpo.

Un vero e proprio motivo firma è costituito dal fregio che orna gli epistili dei padiglioni, costituito da elementi stilizzati che potrebbero essere triglifi e sono costituiti da due puntini, al di sotto dei quali sono tracciate velocemente due linee sottili parallele. Questo motivo ritorna nel registro superiore dell'*oecus* (9), dell'*andron* (16), dell'atrio e dell'ala (6) della Casa del Bicentenario; nel registro superiore del tablino (B) e nel corridoio (D) della Casa del Bel Cortile; nell'alcova (24) della Casa dell'Alcova. La maniera di utilizzare il pennello è in tutti gli esempi sopracitati la stessa, elemento che ne confermerebbe l'attribuzione ad un unico pittore.

CASA DEL BEL CORTILE

Il pittore della Casa del Bicentenario ha lavorato certamente in alcuni ambienti della Casa del Bel Cortile. Oltre al già citato tablino (B) e al corridoio (B) la mano di questo pittore si riconosce nei *cubicula* (c) e (d). Si tratta di due stanze minori, paragonabili per alcuni dettagli all'*andron* (16) della Casa del Bicentenario o al cubicolo (2) della Casa di Nettuno e Anfitrite. Nel cubicolo (c) lo schema decorativo prevede uno zoccolo beige spruzzato di rosso, sul quale si imposta la zona mediana, che prevede dei pannelli racchiusi da ghirlande tese con al centro vignette con cigni in volo, separati da candelabri metallici, sui quali poggiano delle aquile. Una fascia a loti e palmette stilizzate separa la zona mediana dal registro superiore. Quest'ultimo ha una struttura tripartita con pannelli ornati da ghirlande tese e bordi di tappeto separati da strette edicole con riquadro con borchietta e fenice in volo. Nel pannello centrale è dipinta una sfinge posta al di sotto di ghirlande appese.

I cigni appesi ricordano molto quelli dipinti nel registro superiore dell'*andron* (16) della Casa del Bicentenario; la maniera estremamente sommaria di caratterizzare la fascia di separazione tra la zona mediana ed il registro superiore si ritrova anche nell'*andron* (16) della Casa del Bicentenario e nell'anticamera (23) della Casa dell'Alcova. Le aquile su candelabri sono identiche a quelle dipinte nel registro superiore *fauces* della Casa dell'Apollo Citaredo. La sfinge frontale e le fenici ritornano anche nel registro superiore dell'*oecus* (9) della Casa del Bicentenario ed in quello dell'alcova (24) della Casa dell'Alcova.

L'adiacente cubicolo (d) ha uno schema molto simile, sempre a fondo bianco. Anche qui lo zoccolo è bianco crema spruzzato di rosso. La zona mediana ha una struttura bipartita, con una coppia di

pannelli incorniciati da ghirlande tese verticali e bordi di tappeto sui quali poggiano dei kantharoi. I pannelli sono separati da stretti padiglioni inquadrati da pilastri, all'interno dei quali sono dipinti dei candelabri metallici sormontati da cigni. Nel registro superiore si vede un riquadro centrale di forma rettangolare, con gorgonèion, ai lati del quale ci sono due pannelli ornati da ghirlande tese sulle quali sono dipinti dei cerbiatti rampanti. Anche in questo caso il pittore è lo stesso che ha lavorato nella Casa del Centenario, nella Casa dell'Apollo Citaredo e nella Casa dell'Alcova, come dimostrano i dettagli della decorazione, in particolare le vignette animalistiche.

CASA DELL'APOLLO CITAREDO

La mano del pittore della Casa del Bicentenario si riconosce anche nelle *fauces* della Casa dell'Apollo Citaredo. Qui lo schema decorativo prevede uno zoccolo nero, sul quale si imposta la zona mediana, che mostra una struttura bipartita con due campiture rosse incorniciate da bordi neri ornati da ghirlande. Il registro superiore, a fondo bianco, ha una decorazione molto ricca. Al centro è dipinta la parte superiore di un candelabro, sul quale si posa un aquila. Dal candelabro si dipartono due girali di acanto, dai quali spuntano delle palmette che sorreggono un quadretto. Il quadretto è racchiuso da una cornice rossa e contiene una scena di caccia con un leone che insegue una gazzella ed un'antilope. Sul quadretto due candelabri floreali che reggono una ghirlanda floreale ed un tirso orizzontale. Ai lati sono dipinte delle ghirlande appese al tirso dalle quali pendono pelte amazzoniche e scuri bipenne appese a nastri, al di sotto delle quali sono dipinte delle sfingi. I dettagli dipinti nel registro superiore sono stati eseguiti dallo stesso pittore che ha lavorato nei cubicula (c) e (d) della Casa del Bel Cortile. L'aquila su candelabro dipinta al centro della composizione è assolutamente identica per disegno, uso del pennello e colori a quelle dipinte nel cubicolo (c) della Casa del Bel Cortile. Lo stesso discorso vale per le sfingi dipinte alle due estremità del registro superiore e che ritornano anche nell'*oecus* (9) della Casa del Bicentenario e nel registro superiore dell'alcova (24) della Casa dell'Alcova. Gli animali dipinti nel quadretto sono caratterizzati dall'uso di colori delicati, come il viola, il grigio-verde, oltre al bordeaux, che funge sempre da colore base. Il leone trova un confronto molto pertinente nel leone raffigurato nel soffitto dell'anticamera (23) della Casa dell'Alcova, mentre il cerbiatto si può confrontare con quello dipinto nel registro superiore del cubicolo (d) della Casa del Bel Cortile. Anche in questo caso l'uso del pennello e dei colori confermano l'assoluta identità di esecuzione. Le palmette dipinte sui girali sono quasi identiche a quelle dipinte a coronamento delle edicole centrali del registro superiore del *biclinium* (19) della Casa dell'Alcova, ma si ritrovano anche nel registro superiore dei cubicula (6) e (10) e nell'*oecus* (13) della Casa dell'Atrio a Mosaico e nel soffitto dell'*oecus* (7) della Casa dei Cervi.

CASA DELL'ALCOVA

Le pitture della Casa dell'Alcova presentano molti punti di contatto con le decorazioni applicate nella Casa dell'Atrio a Mosaico e nella Casa dei Cervi, soprattutto negli ambienti più rappresentativi. Tuttavia va evidenziato in generale un certo decadimento qualitativo. È interessante però attestare la presenza di un ambiente a fondo celeste, che richiama molto nello schema generale quello utilizzato per l'edera (9) Casa dell'Atrio a Mosaico e per l'*oecus* (17) della Casa dei Cervi.

Lo zoccolo è andato completamente perduto. La zona mediana prevede un'edicola centrale ed una coppia di edicole laterali, sorrette da colonne ioniche e coronate da epistili ornati da borchie. Dal soffitto dell'edicola centrale pendono delle ghirlande, che si legano a tirsii verticali coronati da rami di palma. Al centro dell'edicola della parete ovest è dipinto un quadretto con "Arianna abbandonata a Nasso". Le edicole sono separate da stretti scomparti con soffitto a travicelli, all'interno dei quali sono dipinte delle architetture in prospettiva che si sviluppano attorno ad una palma, sulla quale si adagia una fenice. Il registro superiore mostra una serie di leggeri padiglioni collegati da fasce e bordi di tappeto. Lo stato di conservazione non consente di effettuare un'analisi dettagliata volta all'identificazione delle 'mani' dei pittori; tuttavia la dipendenza dagli stessi modelli delle sale monocrome della Casa dei Cervi e della Casa dell'Atrio a Mosaico è indiscutibile.

Negli altri ambienti della casa sono stati utilizzati degli schemi più semplici che si possono confrontare con quelli applicati sulle pareti dei *cubicula* (6), (7), (10), (11) della Casa dell'Atrio a Mosaico e nelle stanze a fondo bianco della Casa del Bicentenario e della Casa del Bel Cortile.

Il *biclinium* (19) era sicuramente uno degli ambienti più ricchi della casa, anche se allo stato attuale molto poco se ne conserva. Lo zoccolo si articolava in una serie di pannelli ornati da bordi di tappeto e separati da scomparti in forma di padiglioni con ghirlande che pendono dal soffitto. La zona mediana prevedeva una serie di pannelli a fondo rosso, racchiusi all'interno di edicole, separati da scorci architettonici in prospettiva su fondo bianco. Sulle pareti est ed ovest gli scorci prevedevano delle tholoi molto simili a quella dipinta sulla parete ovest dell'edera (9) della Casa dell'Atrio a Mosaico⁶²³. Il registro superiore ha una struttura molto ricca e prevede su ciascuna parete un'edicola centrale con un personaggio, sormontata da una figura alata desinente in cauli e da acroterii a volute, dai quali si dipartono delle palmette. Ai lati sono dipinte delle fasce imitanti dei tendaggi che si articolano in pieghe regolari. Ai lati sono dipinti dei padiglioni in prospettiva, mentre i pannelli laterali sono ornati da ghirlande appese, bordi di tappeto e candelabri floreali. Lo schema decorativo nel suo insieme ricorda molto quello degli *oeci* (13) e (14) e dei *cubicula* (6), (10) e (11) della Casa dell'Atrio a Mosaico.

⁶²³ Due frammenti di questi scorci furono staccati durante le esplorazioni settecentesche e sono conservate attualmente a Napoli (inv. 9865). Cfr. Moormann 1988, p. 106, cat. 026.

L'anticamera (23) e l'alcova (24) presentano degli schemi molto simili, a fondo bianco. L'anticamera (23) ha uno schema più semplice che prevede un basso plinto giallo e zoccolo a fondo bianco con pannelli separati da stretti scomparti racchiusi da bordi di tappeto con piante. La zona mediana presenta dei pannelli racchiusi da bordi di tappeto verticali, con motivo a palmette entro triangoli campiti in bordeaux su fondo rosa carne e da ghirlande tese orizzontali; al centro sono dipinti dei pannelli con uccelli. I pannelli sono separati da candelabri metallici che si prolungano nel campo del registro superiore. Questo presenta dei padiglioni sormontati da acroterii a volute sormontati da delfini e da fenici, dai quali si dipartono delle ghirlande tese obliquamente che si incrociano delimitando dei pannelli con al centro dei grifi.

L'alcova (24) ha uno schema più elaborato, che comprende però gli stessi elementi costitutivi. Lo zoccolo è a fondo giallo, con pannelli ornati da ghirlande, separati da scomparti con piante. La zona mediana si articola in un'edicola centrale in prospettiva, internamente ornata da bordi di tappeto e inquadrata lateralmente da scorci architettonici su due piani. I pannelli laterali sono ornati da bordi di tappeto verticali con motivi in rosso-bordeaux su fondo rosa-carne sormontati da ghirlande tese ad arco, sulle quali sono posate delle colombe. La struttura del registro superiore è molto simile a quella dell'anticamera (23) e a quella del registro superiore dell'*oecus* (9) della Casa del Bicentenario, con una serie di padiglioni in prospettiva collegati da bordi di tappeto; nei pannelli laterali sono dipinte delle edicole stilizzate con bucranio, dalle quali si dipartono ghirlande ad arco, mentre il pannello centrale è ornato da un riquadro con bordo marrone contenente una sfinge.

I dettagli della decorazione delle due stanze sono identici per soggetto, colori e per l'uso del pennello a quelli dipinti nell'*oecus* (9) della Casa del Bicentenario e nel tablino (B) della Casa del Bel Cortile. Ritorna identica la maniera di rendere i triglifi che ornano gli epistili dei padiglioni della zona mediana. Le sfingi dipinte nel registro superiore ritornano anche nel cubicolo (c) della Casa del Bel Cortile e nelle *fauces* della Casa dell'Apollo Citaredo.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

In conclusione gli esempi sopra descritti consentono di inquadrare in maniera molto precisa l'attività di un'officina pittorica, che per comodità di esposizione è stata denominata officina della Casa dell'Atrio a Mosaico. Al suo interno si possono riconoscere sicuramente due gruppi di pittori, i primi specializzati nella realizzazione delle preziose stanze monocrome, a fondo celeste⁶²⁴, verde mare⁶²⁵, nero⁶²⁶, bianco⁶²⁷ e rosso⁶²⁸; i secondi invece hanno operato in ambienti secondari delle

⁶²⁴ Casa dell'Atrio a Mosaico, esedra (9); Casa dei Cervi, *oecus* (17); Casa del Gran Portale, *diaeta* (6); Casa Sannitica, *oecus* (5); Casa dell'Alcova, triclino (8).

⁶²⁵ Casa Sannitica, cubicolo (2).

⁶²⁶ Casa dell'Atrio a Mosaico, criptoportico, tablino (12), *oecus* (13); Casa dei Cervi, atrio (24), anticamera (6), triclino (5), ambulacro (29); Casa Sannitica, atrio.

case ricche o in case del ceto medio. Nelle stanze monocrome le particolarità dei dettagli e soprattutto la resa degli stessi permettono di identificare le mani dei due pittori che le hanno eseguite, denominati Pittore A e Pittore B. I due artigiani erano in grado di coordinare il proprio lavoro alternandosi sulle varie pareti della stanza, lavorando fianco a fianco all'applicazione il più possibile fedele del sistema decorativo. Soltanto l'uso dei colori e del pennello consente di distinguere le 'mani', indubbiamente diverse, dei due pittori. È molto possibile che il pittore A e il pittore B abbiano lavorato anche nelle stanze meno importanti della Casa dei Cervi e della Casa dell'Atrio a Mosaico. Il secondo gruppo di decoratori ha lavorato nella Casa del Bicentenario, nella Casa del Bel Cortile e nella Casa dell'Alcova applicando dei sistemi decorativi che richiamano molto le pitture degli ambienti secondari della Casa dell'Atrio a Mosaico e della Casa dei Cervi. Anche in questo secondo gruppo è stato possibile riconoscere la mano di un decoratore, specializzato nella realizzazione di pitture più semplici, a fondo bianco. Motivi firma di questo pittore sono gli epistili con fregio a triglifi stilizzati, le sfingi frontali e le aquile, che ripete in maniera pressoché identica in tutte le case da lui decorate.

L'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico aveva dunque a propria disposizione un ricco repertorio ornamentale, che era in grado di adattare alle esigenze di una committenza molto eterogenea, grazie anche alla presenza, all'interno del gruppo di pittori di maestranze diversamente dotate, che potevano essere utilizzate per decorare ambienti di diversa importanza. La presenza costante all'interno dell'officina di due diversi gruppi di decoratori è un fatto molto importante, sia perché permette di dimostrare da un lato l'esistenza di un gruppo fisso di decoratori; dall'altro lato che esisteva una precisa suddivisione del lavoro, anche in base alle competenze delle varie figure di decoratori. L'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico si configura come una vera e propria realtà imprenditoriale della quale, forse, facevano parte anche i musivarii che hanno eseguito le decorazioni pavimentali. Dunque non piccoli gruppi di artigiani che potevano occasionalmente lavorare insieme raggruppandosi in base all'importanza o alla mole del lavoro da svolgere, ma una ditta specializzata, composta da più gruppi o squadre di decoratori – *pictores*, *tectores* e *musivarii* – e gestita da un *redemptor*, al quale era demandato anche il compito di coordinare il lavoro delle singole squadre di decoratori, valutando il contesto architettonico, la funzione dell'ambiente e cercando di venire incontro ai desideri ed alla disponibilità economica del committente⁶²⁹.

⁶²⁷ Casa dell'Atrio a Mosaico, tablino (5); *oecus* (14).

⁶²⁸ Casa Sannitica, tablino (4).

⁶²⁹ Scagliarini Corlaita 1995, in partic. pp. 297-298.

IV. Osservazioni conclusive

1. Le officine pittoriche ercolanesi

1.1. Circolazione delle officine pittoriche

Una questione molto stimolante è quella della circolazione delle officine pittoriche. Durante il periodo del terzo stile è testimoniata la presenza ad Ercolano di un'officina pittorica di alto livello che ha lavorato alla decorazione del Sacello A della terrazza sacra. Alla medesima officina di pittori si possono attribuire una serie di decorazioni di soggetto analogo conservate in alcune tra le più signorili abitazioni pompeiane della stessa epoca: la Casa del Frutteto e la Casa del Bracciale d'Oro. Nell'ambito del discorso sulla mobilità delle officine pittoriche si tratta di un'acquisizione estremamente importante. Allo stato attuale della ricerca sull'attività delle officine pittoriche sono davvero pochi i casi per i quali si può essere veramente sicuri che una determinata officina abbia lavorato in diversi complessi e questo già soltanto per una sola città. Valga l'esempio dell'officina dei Vettii⁶³⁰, che nell'epoca del IV stile ha decorato numerosi complessi, sia pubblici che privati, all'interno della città di Pompei e nel suo immediato circondario⁶³¹. L'officina dei Vettii costituisce tuttavia il livello alto della produzione pittorica pompeiana nel periodo del quarto stile. Nella stessa epoca si riconosce – almeno a Pompei – l'attività di altri *ateliers* di medio e basso livello, come i modesti pittori della officina di Via di Castricio⁶³². Nonostante la loro modestia questi *ateliers* sono in grado di soddisfare un mercato molto ampio, grazie alla capacità di adattarsi continuamente al gusto mutevole di una committenza poco raffinata.

Se si volge lo sguardo al panorama della pittura ercolanese si nota immediatamente una sensibile differenza di stile e di livello qualitativo rispetto alle coeve decorazioni dell'area pompeiana⁶³³. L'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico ha lavorato in quasi tutte le più grandi *domus* signorili della città, ma è stata chiamata anche a decorare le stanze più importanti di case meno ricche. L'officina poteva forse contare su più squadre di pittori – sembrerebbe almeno due – e disponeva di un repertorio di modelli abbastanza ampio, che i pittori erano in grado di variare pressoché all'infinito, creando l'illusione di decorazioni sempre nuove, come se si fosse trattato di *unica*. Alcuni elementi presenti nel repertorio decorativo delle abitazioni private si ritrova anche in alcuni importanti complessi pubblici, come il Sacello degli Augustali e l'*Augusteum*. È chiaro dunque che l'officine attive ad Ercolano erano in grado di assicurare uno standard qualitativo sufficientemente

⁶³⁰ Esposito 1999.

⁶³¹ Nell'edificio dei triclini di Murecine, nella Villa di Oplontis, e forse in alcune ville del territorio a nord di Pompei.

⁶³² de Vos 1981.

⁶³³ Si vedano in proposito le osservazioni contenute in Cerulli Irelli 1971; Manni 1974; Ead. 1990.

alto, come è avvenuto a Pompei per l'officina dei Vettii, e questo sicuramente facilitava una diffusione capillare dei modelli pittorici.

Nonostante le strette affinità stilistiche dovute al fatto che tutte le officine si ispiravano a dei modelli comuni che circolavano ampiamente nei vari centri, è evidente che le officine di pittori attive ad Ercolano sono molto diverse da quelle che lavoravano negli stessi anni a Pompei e da quelle riconoscibili nelle ville di *Stabiae*. Bisogna allora assumere l'idea che esistesse da un lato uno "stile locale"⁶³⁴, ovvero un circuito di produzione locale, con piccole officine in grado di soddisfare un mercato limitato essenzialmente alla città ed al suo immediato circondario. Allo stesso tempo dovevano esistere delle officine in grado di inserirsi in circuiti molto più ampi, si potrebbe dire regionali e forse anche interregionali. Mariette de Vos⁶³⁵ qualche anno fa citava l'esempio di una officina di alto livello che nel periodo del III stile ha lavorato nella Casa di *M. Lucretius Fronto*⁶³⁶ ed in altre cinque abitazioni pompeiane⁶³⁷, oltre che in una casa ad Ercolano⁶³⁸, in una villa nel territorio a nord di Pompei⁶³⁹ e nella villa marittima di Minori⁶⁴⁰. E non è certo un caso che fossero le botteghe di livello più alto quelle in grado di inserirsi nei circuiti a più ampio raggio. In questo senso ci parlano le pitture di giardino del Sacello A della terrazza sacra. L'officina che le ha prodotte ha decorato gli ambienti più lussuosi di case appartenenti ad esponenti dell'alta borghesia pompeiana; ad Ercolano essa venne chiamata a decorare addirittura un edificio pubblico, uno dei due sacelli affacciati sulla marina.

1.2. Il sistema economico e sociale

Le dinamiche produttive connesse all'attività delle officine pittoriche consentono di precisare meglio anche i rapporti tra queste e la committenza e soprattutto forniscono alcune linee guida per la ricostruzione del sistema economico e sociale. Come è stato da più parti affermato, la decorazione parietale delle case romane è uno dei principali indicatori di status⁶⁴¹. È importante dunque tenere sempre presente il rapporto tra produzione e committenza. Alle officine pittoriche, infatti, veniva demandato il compito di assecondare i gusti, ma anche di comunicare i messaggi ideologici dei committenti. La ricchezza e la complessità degli schemi decorativi venivano

⁶³⁴ Allroggen-Bedel 1991.

⁶³⁵ de Vos 1981, nota 17, p. 121.

⁶³⁶ Sulla Casa di M. Lucretius Fronto si veda Peters 1993.

⁶³⁷ de Vos-Bastet 1979, nn. 35, 36, 42, 43, 44, 52.

⁶³⁸ Dovrebbe trattarsi della Casa del Colonnato Tuscanico. Cfr. Manni 1974.

⁶³⁹ Bastet 1976.

⁶⁴⁰ Bencivenga-Fergola-Melillo 1979, pp. 131-151.

⁶⁴¹ Jongmann 1988, in particolare p. 219; Wallace-Hadrill 1994; Leach 2004, in particolare pp. 236-238.

opportunamente modulati nel rispetto della gerarchia funzionale esistente tra i vari ambienti, o tra i diversi settori della casa.

Il problema principale per le officine pittoriche doveva essere quello di aggiornare continuamente il proprio repertorio decorativo per rimanere sempre competitive. Doveva infatti esistere una forte rivalità tra le diverse officine e, anche se tutte seguivano lo stile del tempo, non è detto che i modelli (cartoni e sketchbooks) circolassero così facilmente tra un'officina e l'altra⁶⁴².

L'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico è stata chiamata a decorare quasi tutte le dimore signorili affacciate sul fronte mare di Ercolano, tra le quali spiccano la Casa dell'Atrio a Mosaico e la Casa dei Cervi, che occupano il fronte meridionale dell'*Insula* IV. I sistemi decorativi applicati dall'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico trovano una ampia eco anche in altre grandi case ercolanesi. La *diaeta* (3) della Casa di Argo esibisce una raffinatissima decorazione a fondo rosso che ricorda molto le eleganti composizioni monocrome realizzate nella Casa dell'atrio a Mosaico, nella Casa dei Cervi, nella Casa del Gran Portale e nella Casa di Nettuno e Anfitrite. L'officina della Casa dell'atrio a Mosaico ha lavorato anche in case di impianto tradizionale, come la Casa Sannitica, la Casa del Bicentenario e forse anche nella Casa del Salone Nero. In queste abitazioni gli ambienti reputati più importanti sono stati ridecorati in maniera molto elegante, in un caso, nell'atrio della Casa Sannitica, integrando decorazioni più antiche risalenti all'epoca del primo stile. Allo stesso tempo si trovano stanze decorate dall'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico anche in case del ceto medio, come la *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale; il triclinio (2) della Casa dell'Atrio Corinzio; il triclinio (B), l'anticamera (23) e l'alcova (24) della Casa dell'Alcova; gli ambienti (B), (c), (d) della Casa del Bel Cortile. È soprattutto nella decorazione di queste case che si vede l'estrema duttilità dei decoratori di questa officina, che attraverso un complesso meccanismo di scarti e riduzioni riescono ad adattare sistemi decorativi più elaborati alle esigenze di una committenza meno ricca ed esigente. La decorazione della *diaeta* (6) della Casa del Gran Portale è esemplare da questo punto di vista. Questa sala era evidentemente considerata dal proprietario una delle più lussuose della casa, tanto che aveva chiamato a decorarla l'officina della Casa dell'Atrio a Mosaico. I decoratori vi hanno applicato un sistema decorativo molto prezioso, che prevedeva l'adozione del fondo celeste e la realizzazione di una complessa e delicata *scaenae frons*. L'elemento di maggiore attrattiva tuttavia era costituito da motivo del cortinaggio sospeso, un che si ritrova, in forme meno elaborate nella decorazione dell'*oecus* (14) della Casa dell'Atrio a Mosaico. Dunque gli elementi decorativi potevano essere opportunamente valorizzati a seconda dell'importanza dell'ambiente che si andava a decorare e del gusto del committente.

⁶⁴² Il rinvenimento di un papiro egiziano, riutilizzato come *sketchbook* da un pittore del I secolo d.C., testimonia chiaramente che si tendesse a non disperdere questo patrimonio di modelli. Cfr. S. Settis su "Il Sole 24 ore" di domenica 10 ottobre 2004, p. 43.

Se si analizza per confronto il contesto pompeiano si evidenziano delle tendenze molto simili. Le case decorate dall'officina dei *Vettii* si concentrano in misura maggiore nei quartieri gravitanti intorno al Foro Civile ed al Foro Triangolare, cioè le *Regiones* VII⁶⁴³ ed VIII⁶⁴⁴, oltre che nella *Regio* VI⁶⁴⁵, che da sempre era stata caratterizzata dalla presenza di grandi residenze signorili. È vero tuttavia che l'officina dei *Vettii* ha lavorato anche in quartieri più commerciali come l'area gravitante lungo gli assi commerciali della Via di Nola e della Via dell'Abbondanza, decorando la Casa del Centenario ed alcuni ambienti della Casa dei Pittori al Lavoro (IX 12, 9), della Casa di D. Octavius Quartio e della Casa di Pinarius Cerialis (III 4, 4). È chiaro dunque che l'officina dei *Vettii*, che sicuramente è stata una delle officine più quotate negli ultimi anni di vita della città, chiamata da sola a decorare gli unici due monumenti pubblici sicuramente restaurati dopo il terremoto del 62 d.C., cioè il Macellum ed il Tempio di Iside, oltre a decorare importanti complessi privati, di committenza quasi sicuramente imperiale, nel suburbio, come la Villa di *Oplontis* a Torre Annunziata e l'edificio a triclini di Murecine⁶⁴⁶, rappresenti il livello più alto della produzione pittorica a Pompei e nel suo suburbio negli ultimi venticinquenni di vita della città.

L'officina dei Pittori di Via di Castricio ha lavorato per una clientela molto più eterogenea per livello sociale e culturale e per possibilità economiche; da questo punto di vista, anzi, l'attività di questa officina appare molto più dinamica ed interessante di quella dei *Vettii*. Nel catalogo di complessi decorati dai Pittori di Via di Castricio compaiono soprattutto impianti artigianali, come lavanderie, tintorie, panifici, *tabernae*, ma anche case piccole e grandi appartenenti ad un ceto di modesti o ricchi commercianti. Addirittura sembra che l'officina dei pittori di Via di Castricio abbia decorato alcune tombe sulla Via dei Sepolcri. Quella di Castricio è dunque l'officina di pittori più attiva a Pompei negli ultimi anni di vita della città⁶⁴⁷.

Per spiegare le ragioni di un così grande successo commerciale da parte di queste maestranze possono essere chiamate in causa le dinamiche prospettate recentemente dalla Bragantini⁶⁴⁸, ovvero quei processi di banalizzazione e di semplificazione degli elementi di base che compongono i sistemi decorativi, in maniera tale da rendere più economici, ma sempre appetibili, gli schemi decorativi applicati dalle stesse maestranze nell'ambito di committenze più alte. Queste officine, infatti, riescono ad adattarsi al gusto di una committenza estremamente variegata e stratificata, che

⁶⁴³ Casa di P. Vedius Siricus; Casa della Caccia Antica; Casa di Arianna; Casa della Parete Nera; Casa di M. Fabius Rufus.

⁶⁴⁴ Casa VIII 2, 21; Palestra del Sarno; Casa della Regina Carolina; Casa delle Pareti Rosse.

⁶⁴⁵ Casa della Fontana Piccola; Casa di Apolline; Casa dei Dioscuri; Casa dei *Vettii*; Casa degli Amorini Dorati; Casa del Bracciale d'Oro.

⁶⁴⁶ Sull'identificazione dell'edificio come le '*deversoriae tabernae*' neroniane si veda Mastroroberto 2002; Ead. 2003.

⁶⁴⁷ Circa 85 su di un campione di oltre 120 complessi.

⁶⁴⁸ Bragantini 2004.

sono in grado di soddisfare grazie alla proprie capacità di adattare gli schemi decorativi ‘alti’ alle richieste motivate dal gusto ed dalle esigenze di natura economica dei suoi committenti⁶⁴⁹.

La capacità di variare all’infinito i sistemi decorativi deve aver facilitato anche la diffusione capillare dei modelli pittorici e soprattutto avrà reso più fluidi i cambiamenti degli ‘stili’ del tempo. I modelli del tempo – i cosiddetti stili – si intrecciano strettamente con i gusti dei singoli committenti, che contribuiscono a rendere molto più dinamici gli stili e le mode decorative. I canali attraverso i quali le nuove mode vengono veicolate e si diffondono capillarmente a livello locale sono i più disparati: i grandi edifici pubblici, la casa del vicino⁶⁵⁰, il campionario di modelli proposto dalle botteghe. Questo porta alla formazione di mode o stili locali nei quali gioca un ruolo dominante il rapporto che si vengono ad istituire tra officine pittoriche e committenza. A questo livello il problema diviene essenzialmente economico, cioè quanto si poteva o si era disposti a spendere per far decorare la propria abitazione. Questo più di ogni altro fattore avrà spinto i committenti a rivolgersi a officine di pittori più o meno quotate. Dal punto di vista socio/economico il livello alto della committenza in un certo qual modo detta le regole e condiziona tutti gli altri. È chiaro che tutti cercassero di adattarsi al gusto delle classi sociali alte⁶⁵¹, che spesso coincide con quello che era possibile vedere nei grandi complessi pubblici, spesso frutto della *munificentia* dei membri dell’élite cittadina⁶⁵².

Tuttavia proprio queste dinamiche di adattamenti, semplificazioni, banalizzazioni, o volgarizzazioni dei modelli pittorici portano al cambiamento degli stili e quindi prima alla nascita di stili locali, poi, in una prospettiva temporale di almeno una generazione ad un sensibile cambiamento dello stile del tempo. Tali fenomeni ovviamente influiscono anche sulla circolazione e sulla diffusione delle officine pittoriche. Le officine di livello più alto sono anche quelle in grado di girare su circuiti più ampi, anche perché sono legate ad una committenza più facoltosa.

Un ultimo elemento sul quale vale la pena di soffermarsi è quello dell’organizzazione professionale di queste officine. Va forse presa in considerazione la possibilità che le officine pittoriche potessero fare parte di più ampie realtà imprenditoriali, che comprendevano anche altre figure professionali come i *musivarii*⁶⁵³.

Numerose abitazioni ercolanesi presentano delle decorazioni musive molto simili, o quasi identiche, sia per il repertorio ornamentale utilizzato, che per la tecnica di esecuzione. La Casa del Bicentenario è quella che offre il repertorio più ampio con una serie di soglie in *tessellatum* bianco-

⁶⁴⁹ Wallace-Hadrill 1994, p. 167.

⁶⁵⁰ Cerulli Irelli 1991.

⁶⁵¹ Si vedano in proposito le osservazioni di Zanker sulla villa aristocratica come modello dell’abitare. Cfr. Zanker 1979; Id. 1993, pp. 151-230.

⁶⁵² Leach 2004, pp. 242-250.

⁶⁵³ Sulle officine dei musivarii si veda Donderer 1989; Dunbabin 1999, pp. 269-278.

nero ornate da elementi fitomorfi e geometrici, spesso tra loro combinati. La soglia dell'ambiente (11) presenta un riquadro con coppia di tralci di edera scaturenti da un cespo vegetale; essa si può confrontare con la soglia del tablino (13) che esibisce una coppia di tralci di edera che si articolano in un gioco di volute simmetriche.

I motivi vegetali presenti nelle soglie della casa del Bicentenario trovano confronti molto stretti nella soglia del triclinio (4) della Casa del Bel Cortile, con una coppia di tralci floreali che si sviluppano da una corolla centrale. La maniera di concepire i tralci ed i cespi di acanto dai quali si dipartono i girali ritorna quasi identica nella cornice dell'impluvio della Casa dell'Atrio a Mosaico; nella fascia in *tessellatum* che circonda il tappeto in *opus sectile* del tablino (e) della Casa dell'Apollo Citaredo; nella cornice a mortivi vegetali dell'emblema in *opus sectile* dell'*oecus* (1) della Casa dell'Atrio Corinzio.

In altre soglie l'elemento vegetale è associato a motivi geometrici. È il caso della soglia del tablino, ornata da una fila di architetti incrociati, dai quali pendono foglie di edera, boccioli di loto ed elementi geometrici costituiti da file di rombi terminanti in una sorta di coda di rondine. La soglia dell'*oecus* (9), invece, presenta una coppia di calici floreali scaturenti dai due lati di una croce delineata con quattro file di tessere nere disposte obliquamente, con quadrato centrale di tessere nere contenente un cerchio di tessere bianche ed una tessera centrale bianca. Questo elemento cruciforme ritorna anche nella soglia dell'ambiente (14) che esibisce due boccioli floreali collegati da un rombo di tessere nere, dal quale si dipartono trasversalmente ai boccioli, due file di tre tessere nere disposte obliquamente con terminanti con delle alette costituite da tre tessere nere. Le soglie dell'ambiente (1) e dell'ambiente (7) presentano dei motivi analoghi, con elementi floreali collegati da rombi e alternati ad elementi cuoriformi o a volute. Le soglie della Casa del Bicentenario hanno un confronto molto stringente con la soglia del cubicolo (15) della Casa del Colonnato Tuscanico, che esibisce gli stessi motivi invertendo i colori. L'elemento cuoriforme sembra essere stato un vero e proprio motivo firma: lo si ritrova impiegato nella soglia dell'ambiente (4) della Casa del Bicentenario, nella soglia dell'ambiente (21) della Casa dell'Alcova e nei pavimenti del cortile (3) e del cortile (4) della Casa del Bel Cortile.

Questo ricco repertorio di motivi decorativi trova poi una sua summa nella decorazione pavimentale dell'*oecus* (6) della Casa della Gemma che presenta un grande emblema centrale ornato da una serie di riquadri, a loro volta racchiusi da cornici a *guilloche*, decorati con una serie di motivi geometrici e di elementi vegetali che si ritrovano in tutti gli esempi sopra menzionati. Il riquadro centrale con rosone richiama puntualmente il motivo utilizzato per l'*emblema* centrale del cubicolo (11) della Casa del Colonnato Tuscanico⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ Cerulli Irelli 1974, fig. 28.

Il repertorio ornamentale, il modulo delle tessere e la tecnica di esecuzione dimostrano che tutte le decorazioni sopra descritte sono opera di un unico gruppo di mosaicisti. È molto interessante notare che questi artigiani hanno lavorato nelle stesse case dove ha lavorato anche l'officina di pittori della Casa dell'Atrio a Mosaico.

Qualche anno fa Antonio Varone ha discusso l'esempio di un pavimento pompeiano in corso di restauro al momento dell'eruzione evidenziando come il lavoro dei *musivarii* fosse in qualche modo interconnesso con quello dei pittori⁶⁵⁵. Se è difficile immaginare che i decoratori parietali provvedessero direttamente anche al restauro o alla messa in opera dei pavimenti, appare tuttavia innegabile che vi fosse una «logica decorativa unitaria nella finitura di un ambiente, anche dal punto di vista della dinamica operativa delle singole costituenti»⁶⁵⁶. Questo tipo di evidenza spinge a pensare che dietro la realizzazione di questi lavori ci fosse un'organizzazione molto più avanzata di quello che si potrebbe pensare. I *pictores*, come i *musivarii* o i *tectores* non possono essere considerati come delle figure professionalmente sciolte, che si aggregavano di volta in volta in base alla committenza⁶⁵⁷. Le modalità operative sul cantiere e l'unitarietà nel programma decorativo di un complesso sono elementi che spingono a pensare che all'interno delle officine esistesse un'organizzazione molto serrata, con gruppi fissi di decoratori – intendendo per essi sia i pittori, che gli stuccatori e i mosaicisti – che lavoravano sotto la guida di un unico *redemptor*, che fungeva anche da interfaccia tra il gruppo di decoratori ed il committente.

⁶⁵⁵ Varone 1996.

⁶⁵⁶ Varone 1996, pp. 687-688.

⁶⁵⁷ Su questa posizione si sono attestate negli ultimi anni P. Allison, T. Fröhlich e N. Blanc.

2. Problemi di cronologia

2.1. Tra terzo e quarto stile: uno stile locale?

Uno dei problemi più dibattuti dagli studiosi di pittura romana è quello dell'individuazione e della definizione delle fasi di passaggio tra i cosiddetti stili pompeiani⁶⁵⁸. Gli studi di Beyen, de Vos e Bastet e di Ehrhardt hanno permesso di costruire una rigorosissima classificazione del II e del III stile, giungendo all'individuazione di una nutrita serie di fasi e sottofasi⁶⁵⁹.

In realtà la scansione degli stili in fasi e sottofasi, pur essendo preziosa, perché consente di sistemare una mole enorme di complessi pittorici, porta inevitabilmente ad una visione troppo rigida e schematica dei processi di cambiamento e dei passaggi di stile.

Gli 'stili' infatti non possono essere visti come delle realtà statiche, ma vanno letti nella loro dimensione diacronica, come un continuo fluire senza soluzione di continuità. In questo continuo processo di cambiamento non va sottovalutata nemmeno l'influenza di elementi esterni, come il gusto e le possibilità economiche dei committenti e la capacità delle officine pittoriche di rinnovare il proprio repertorio decorativo. È dunque importante recuperare le dinamiche sociali ed economiche sottese alla produzione pittorica di età romana, che hanno influito molto fortemente sulla diffusione capillare e soprattutto sul cambiamento degli cosiddetti stili.

Il concetto stesso di 'stili pompeiani', coniato per la prima volta dal Mau⁶⁶⁰ e poi adottato da tutti gli studiosi di pittura romana forse non corrisponde pienamente alla natura della materia trattata, nella quale, come giustamente ha ribadito di recente anche la Allroggen-Bedel⁶⁶¹, si possono rintracciare diversi tipi di sistemi decorativi: la *scaenae frons* e lo schema a pannelli, con tutte le loro varianti e adattamenti. Più corretto sarebbe cercare di costruire una cronologia basata sui principali avvenimenti storici o politici e dunque sarebbe più corretto parlare di decorazioni di età repubblicana, augustea, giulio-claudia, etc.

Alcuni anni fa Irene Bragantini⁶⁶² ha pubblicato alcuni esempi di pareti pompeiane ibride, tutte realizzate prima del terremoto del 62 d.C., nelle quali elementi del cosiddetto terzo e del quarto stile coesistono in composizioni armoniose. Negli esempi citati dalla Bragantini la struttura generale della parete è ancora quella, sostanzialmente chiusa e piatta, del terzo stile, mentre gli ornamenti, i candelabri e le figure umane mostrano una resa diversa e tratti nuovi, che preannunciano gli esiti formali dell'insipiente quarto stile. La Bragantini ha sottolineato che in queste decorazioni c'è un uso degli elementi accessori ancora più barocco di quello che se ne fa nel IV stile. Questo aspetto si

⁶⁵⁸ Moormann 1987a.

⁶⁵⁹ Beyen 1938-1960; *Id.* 1940; *Id.* 1958; de Vos-Bastet 1979; Ehrhardt 1987; Stročka 1987; *Id.* 1994.

⁶⁶⁰ Mau 1882.

⁶⁶¹ Allroggen-Bedel 1992, p. 27.

⁶⁶² Bragantini 1981.

coglie molto bene nelle pitture del triclinio (i) della Casa dello Specchio a Pompei. Qui su di un plinto rosso si imposta uno zoccolo nero, con pannelli con piante separati da stretti scomparti privi di decorazione. La zona mediana alterna pannelli gialli e rossi ai lati di slanciate edicole centrali, che recano nel mezzo piccoli quadretti. Nel registro superiore si nota una sovrabbondanza decorativa ottenuta mediante la divisione dei pannelli in zone dai colori contrastanti e da una serie di padiglioni in prospettiva, che richiamano ancora quelli della fase finale del terzo stile. Ad Ercolano si ritrovano pitture molto simili nel triclinio (6) della Casa del Tramezzo di legno. Lo zoccolo a fondo nero, con una serie di pannelli ornati da elementi geometrici, riquadri rettangolari e medaglioni, ha una struttura tipica del terzo stile. La zona mediana esibisce dei pannelli a fondo nero, imitanti dei teli gonfiati dal vento, ornati da eleganti bordi di tappeto posti dinanzi ad una parete a fondo rosa. I pannelli inquadrano un'edicola sormontata da un ricco epistilio, al centro della quale è posto un quadretto. Il registro superiore presenta la stessa ricchezza di ornamenti che si nota anche nella Casa dello Specchio a Pompei. L'elemento più interessante è costituito dalla resa dei diversi elementi decorativi, che appare già tipica delle decorazioni di IV stile.

Moormann ha sottolineato come sia soprattutto Ercolano che presenta questa duplicità di 'stili' e dunque le testimonianze della pittura ercolanese sono molto importanti per precisare le caratteristiche generali della fase di passaggio dal terzo al quarto stile⁶⁶³. Il Moormann cita quelli che, a suo avviso, sono gli elementi tipici di questa fase: «le decorazioni di IV stile spesso conservano l'articolazione orizzontale che era caratteristica del III stile. Nella zona superiore si vede soprattutto la *scaenae frons* con costruzioni leggere e irreali. Le figure che talvolta popolano le edicole sono certamente di IV stile. Le zone mediana e superiore sono divise fra di loro da un fregio, non presente nelle decorazioni di IV stile a Pompei. Le architetture rimangono più esili di quelle pompeiane. l'edicola centrale pare sia stata particolarmente amata. I prospetti fra campi sono meno cospicui o addirittura assenti; se ne conclude infine che l'intera zona mediana tende a rimanere chiusa»⁶⁶⁴.

Maria Manni, nel suo studio sulle pitture della Casa della Casa del Colonnato Tuscanico, aveva accennato alla presenza nelle pitture ercolanesi di contaminazioni tra III e IV stile⁶⁶⁵, osservabili in alcuni ambienti della Casa del Mobilio Carbonizzato e soprattutto nelle pitture della Casa del Tramezzo di Legno, dove «i numerosi elementi di III stile sono inseriti in una visione generale appiattita dove non creano contrasto»⁶⁶⁶. A conclusioni simili è giunta anche la Allroggen-Bedel⁶⁶⁷ che ha fatto cenno ai problemi specifici delle pitture di IV stile ercolanesi ed ha citato anche le

⁶⁶³ Moormann 1987a, p. 160.

⁶⁶⁴ Moormann, *ibidem*.

⁶⁶⁵ Manni 1974, p. 51, nota 7, p. 52, nota 19.

⁶⁶⁶ Manni, *ibidem*.

⁶⁶⁷ Allroggen-Bedel 1975b, p. 230, nota 44.

pitture della Casa del Mobilio Carbonizzato tra gli esempi delle suddette contaminazioni tra III e IV stile. Recentemente la studiosa è ritornata sul problema della pittura ercolanese evidenziando la difficoltà di un inquadramento generale delle pitture ercolanesi, che difficilmente si possono confrontare in maniera puntuale con altre pitture.

Moormann, nella sua breve ma puntuale ricerca sulle pitture della Casa del Mobilio Carbonizzato⁶⁶⁸, distingue almeno tre fasi decorative: una di terzo stile di età claudia; una fase di quarto stile post 62 d.C.; una fase intermedia, non meglio precisabile dal punto di vista della cronologia assoluta, che si pone però stilisticamente a metà tra le prime due.

Ehrhardt⁶⁶⁹ sulla base dell'analisi stilistica delle pitture, ha affermato che nella Casa del Colonnato Tuscanico ci sono decorazioni contemporanee di III e di IV stile. Secondo lo studioso nella casa si conserverebbero decorazioni in III stile tardo accanto a decorazioni in primo IV stile, tutte eseguite intorno al 50 d.C. Le conclusioni alle quali è giunto Ehrhardt – in effetti alquanto problematiche – sono state messe in discussione e smentite con validi argomenti dalla Manni⁶⁷⁰, che più coerentemente distingue una fase decorativa di età claudia ed una fase vespasiana.

Gli esempi sopra citati evidenziano la grande difficoltà di muoversi in un contesto estremamente insidioso. Per poter inquadrare correttamente questa particolare fase della pittura romana e per capire se effettivamente essa costituisca una sorta di stile locale prettamente ercolanese bisogna innanzitutto analizzare tutte le diverse situazioni che si possono incontrare.

Ad Ercolano sono attestati: 1) complessi che presentano pareti ibride, dove coesistono elementi di terzo e di quarto stile; 2) complessi che mostrano una compresenza di ambienti decorati in terzo ed in quarto stile; 3) complessi con pitture in terzo stile restaurate nell'epoca del quarto stile.

Tra le pareti ibride vanno sicuramente citate le decorazioni delle varie stanze della Casa del Tramezzo di Legno; degli ambienti (5) e (8) della Casa del Mobilio Carbonizzato; quelle del triclinio (1) della Casa del Gran Portale; quelle dell'ambiente della *basis villae* della Villa dei Papiri. Ad esse si possono aggiungere le decorazioni di IV stile iniziale della Casa del Salone Nero⁶⁷¹.

Non mancano esempi di case nelle quali si incontrano ambienti decorati in terzo stile accanto ad altri decorati in IV stile. Nella Casa del Gran Portale il triclinio (1) conserva una decorazione in stile transizionale, mentre nella *diaeta* (6), l'*ala* (B) e l'asedra (4) mostrano sistemi decorativi di IV stile di età flavia. Nella Casa del Mobilio Carbonizzato il tablinio (4) e l'*oecus* (2-2a) conservano resti cospicui dell'originaria decorazione in terzo stile di età claudia. Ad essi si affiancano decorazioni

⁶⁶⁸ Moormann 1987b.

⁶⁶⁹ Ehrhardt 1987, pp. 128-132.

⁶⁷⁰ Manni 1990, pp. 137-139.

⁶⁷¹ Tutte queste decorazioni sono state analizzate nei capitoli dedicati al terzo ed al quarto stile.

transizionali nel triclinio (4) e nella *diaeta* (5) e decorazioni di pieno IV stile nell'atrio (20), nel triclinio (1) e nelle *fauces* (10). Nella Casa del Colonnato Tuscanico alle decorazioni di età claudia dell'ambiente (3) e dell'*oecus* (7) si affiancano le pitture in IV stile di età flavia del tablino (5) e del triclinio (13).

Numerosi sono anche gli esempi di restauri che dimostrano l'adattamento delle nuove decorazioni in IV stile a quelle vecchie di III stile. Nella Casa del Tramezzo di Legno la zona mediana e lo zoccolo della parete est dell'atrio (20) sono stati quasi interamente rifatti in IV stile, raccordando il nuovo intonaco a quello più antico di terzo stile. Soltanto un piccolo tratto si conserva della decorazione originaria in terzo stile della parte bassa della parete, in corrispondenza della porta di comunicazione con l'ambiente (27).

Nel tablino (4) della Casa del Mobilio Carbonizzato l'originaria decorazione in III stile si conserva soltanto in corrispondenza del registro superiore, mentre la zona mediana e lo zoccolo sono stati rifatti in IV stile.

Analogamente nell'*andron* (I) della Casa del Salone Nero si conservano delle pitture di IV stile anteriori al 62 d.C. che sono state ristrutturare e ridipinte dopo il sisma del 62 d.C. aggiungendovi un nuovo strato di intonaco dipinto. Successivamente, forse in seguito ad un altro terremoto, si rese necessario chiudere il vano di comunicazione con il portico (P) murando il vano di passaggio con un paramento in *opus incertum*.

Se si considerano tutti questi esempi delle varie casistiche sopra delineate appare evidente che ad Ercolano, per quanto riguarda il passaggio dal III al IV stile, non si nota effettivamente una maggiore presenza di complessi ibridi o transizionali rispetto per esempio a quanto si conserva a Pompei. Su un campione di circa quaranta complessi analizzati, cinque conservano decorazioni di stile transizionale (a Pompei sono circa 5 su un campione di case doppio rispetto ad Ercolano). La presenza, accanto a decorazioni transizionali, di pareti restaurate 'filologicamente' e di ambienti di terzo stile accanto ad altri ambienti, la cui decorazione venne completamente rinnovata in IV stile, sono la prova più eloquente di quella estrema fluidità nei processi di passaggi da uno stile all'altro. Per poter cogliere meglio le ragioni dei cambiamenti però bisogna tener ben presente tutta una serie di elementi esterni e contingenti, che tuttavia hanno influenzato le scelte dei committenti. L'esempio della Casa del Mobilio Carbonizzato è eloquente. Quando il proprietario decise di rinnovare la decorazione della *diaeta* (5) e del triclinio (8), egli seguì le nuove mode del tempo e scelse di applicare dei sistemi decorativi che oggi si definirebbe di stile 'transizionale'. Il sopraggiungere del terremoto del 62 d.C. spinse il proprietario a rinnovare la decorazione delle *fauces* (10), dell'atrio (20) e del triclinio (1). In questo caso le scelte del proprietario si mossero in due direzioni: da un lato il restauro filologico delle pitture del tablino (4); dall'altro la scelta di

rinnovare completamente le pitture *fauces* (10), dell'atrio (20) e del triclinio (1) seguendo ancora una volta la moda del tempo.

In conclusione si può affermare che non esiste uno stile ercolanese, inteso come un fenomeno chiuso in se stesso e cristallizzato nella realtà ercolanese. Si può invece affermare che ad Ercolano meglio che a Pompei si può riconoscere quella fluidità del cambiamento degli stili.

2.2. La cronologia del IV stile ad Ercolano: alcuni spunti di riflessione.

La cronologia del quarto stile nell'area vesuviana è uno dei problemi più spinosi che si pone all'attenzione degli studiosi di pittura romana. Innanzitutto va detto che il IV stile di per se stesso non si presta ad un inquadramento cronologico molto preciso perché è una fase stilistica molto eclettica, che fonde in uno stile mutevole tutti gli elementi degli stili precedenti, riformulandoli e rifunzionalizzandoli in un nuovo linguaggio formale. L'analisi stilistica e quella tipologica non consentono di costruire una cronologia sempre attendibile ed il rischio di misinterpretare i dati archeologici è un pericolo sempre costante. L'analisi volta all'individuazione delle mani dei pittori consente di costruire un catalogo di complessi che sono esemplificativi della produzione di una determinata officina e quindi si può sapere che cosa è stato prodotto in un limitato arco di tempo da un determinata officina pittorica. La prospettiva viene dunque spostata dallo studio delle caratteristiche generali dello stile del tempo, alle specifiche scelte decorative di un determinato gruppo di pittori, che devono interagire con una committenza abbastanza eterogenea.

Per poter giungere ad una cronologia più precisa, o comunque più affidabile, bisogna incrociare i dati ricavabili dalla ricostruzione delle dinamiche produttive delle officine pittoriche con lo studio della tecnica di esecuzione delle pitture, con l'analisi del supporto murario, con l'individuazione delle sovrapposizioni degli intonaci e delle tracce dei restauri, cercando di determinare le ragioni stesse dei restauri.

Negli ultimi anni si è imposta nuovamente all'attenzione degli studiosi una vecchia questione della possibilità di un secondo terremoto che avrebbe squassato l'area vesuviana, dopo il terremoto del 62 d.C. e poco prima dell'eruzione del 79 d.C.⁶⁷². L'ipotesi era stata avanzata da Schefold⁶⁷³, il quale trovava in questo fatto anche la spiegazione della presenza di intonaci di IV stile negli scarichi dei lavori post sismici, lavori che egli attribuiva ai restauri effettuati non in seguito al terremoto del 62 ma ad un secondo grande evento sismico. A questo terremoto avrebbe fatto seguito un periodo caratterizzato dal progressivo accrescersi del numero delle scosse in tutta l'area intorno al Vesuvio,

⁶⁷² Forse quello tramandatoci dalle fonti per il 64 d.C., in concomitanza di una visita dell'imperatore Nerone a Napoli. Per tutta questa problematica si veda *Archäologie und Seismologie* 1995.

⁶⁷³ Schefold 1953-54, p. 114, nota 32; Id. 1957 b, p. 152-153; Id. 1962, p. 133; Id. 1991, pp. 19-20; Id. 1995.

come testimoniarebbero i tanti, troppi, lavori di restauro, piccoli e grandi, in corso nelle città vesuviane⁶⁷⁴.

In questa ottica andrebbero rivedute alcune interpretazioni⁶⁷⁵ di particolari contesti pompeiani, nei quali nell'estate del 79 d.C. si stava lavorando al parziale o totale rifacimento delle decorazioni. Più che pensare a lavori iniziati e protrattisi, o addirittura interrotti, per un arco di tempo di diciassette anni, è forse più ragionevole pensare alla possibilità, comprovata da numerosi indizi⁶⁷⁶, che i lavori di restauro riferibili ai danni del sisma del 62 fossero stati dappertutto riparati e che nel 79 si stessero riparando i danni provocati dallo sciame sismico che sicuramente dovette precedere il fenomeno parossistico del Vesuvio⁶⁷⁷.

Ad Ercolano esistono alcuni indizi relativi a decorazioni restaurate o completamente rinnovate durante l'epoca del IV stile. In alcuni casi si tratta di rifacimenti dovuti con ogni probabilità ad elementi contingenti e a cambiamenti d'uso degli spazi. In altri casi i rifacimenti vanno collegati a lavori di restauro effettuati in conseguenza di eventi sismici. Il dato più interessante è costituito dal fatto che non tutte le decorazioni restaurate possono ricondursi al terremoto del 62 d.C., ma con ogni verosimiglianza ad eventi successivi al terremoto del 62 d.C.

Nella *taberna vasaria* IV, 14 si conservano delle pitture che esemplificano bene il primo caso sopra citato, ovvero il rifacimento delle decorazioni a seguito del cambiamento di destinazione della stanza che le accoglieva.

Le pitture conservate sulle pareti della bottega appartengono a due distinte fasi decorative. La prima, inquadrabile nell'epoca del III stile, si conserva nello zoccolo della parete ovest e in un breve tratto della parete nord, in corrispondenza della latrina, ricavata dietro un tramezzo in *opus craticium*. La taberna sembra essere stata ricavata da un *oecus* che doveva far parte della casa IV, 12-13.15-16, poi ceduto al proprietario o al gestore della *taberna* al n. 14. La *taberna*, infatti, conserva un bel pavimento in cocciopesto con ornato in *tessellatum* costituito da tessere bianche che delineano dei quadrati disposti obliquamente, all'interno dei quali sono inserite delle scaglie di marmo. Al centro è un tappeto quadrangolare ornato da scaglie rettangolari di marmi colorati con una lastra circolare. Sulla parete di fondo dell'ambiente è stata appoggiata una scala di legno per raggiungere l'alloggio posto al primo piano. L'intonaco dipinto pertinente alla decorazione più antica è stato risparmiato, perché coperto dalla scala che conduceva al primo piano. Allo stesso modo una piccola porzione di decorazione della parete nord si è conservata perché nascosta dal tramezzo in *opus craticium* della latrina. Il sistema decorativo più antico prevedeva un plinto rosso

⁶⁷⁴ Seiler 1995; De Simone 1995; Nappo 1995; Varone 1995 b; Ling 1995.

⁶⁷⁵ Strocka 1984 a, riguardo ai restauri in corso nella Casa del Sacello Iliaco; Varone 1996.

⁶⁷⁶ Varone 1995.

⁶⁷⁷ Si vedano in proposito le osservazioni di Varone 1995, in particolare pp. 33-34.

ed uno zoccolo a fondo nero ornato da linee orizzontali bianche. La zona mediana era decorata sempre a fondo nero, con pannelli racchiusi da listelli viola separati da candelabri metallici, dai quali si dipartono dei ramoscelli. Null'altro si è conservato della zona mediana e del registro superiore. Nel suo insieme il sistema decorativo doveva essere abbastanza simile a quello utilizzato nell'ambiente (F) del panificio *Ins. Or. II*, 2-3. La nuova decorazione in IV stile si adatta alla superficie delle pareti della bottega, rispettando le nicchie che si aprono sulle pareti nord e sud e raccordandosi ai lacerti superstiti della decorazione più antica. Il committente, o forse anche soltanto i decoratori, aveva deciso di risparmiare delle piccole sezioni della decorazione più antica, perché nascoste dalla scala o dal tramezzo in *opus craticium*, pur nel rinnovo generale degli apparati decorativi. L'esempio delle pitture della taberna IV, 14 è comunque legato alle scelte personali del committente, in seguito ad elementi contingenti legati alla normale storia edilizia di un complesso privato. In altri casi la scelta di rinnovare le decorazioni è stata imposta da elementi esterni non prevedibili, quali appunto il terremoto del 62 d.C., ma anche altri eventi catastrofici, non ufficialmente registrati nelle fonti antiche o in altro genere di documenti, eppure riconoscibili proprio sulle pareti delle case, nei segni delle lesioni che avevano causato e che sono state poi riparate.

Nella Casa del Bicentenario le pitture furono rinnovate un po' dappertutto dopo il terremoto del 62 d.C. esse infatti apparivano al momento della scoperta ancora fresche ed intatte, senza cioè i segni di danneggiamenti causati da un fenomeno sismico. Anche stilisticamente le pitture della Casa del Bicentenario si inquadrano in età flavia. L'unica stanza che venne preservata dal rinnovamento generale degli apparati decorativi fu il tablino, le cui pitture si inquadrano, stilisticamente, tra la tarda età claudia e l'inizio dell'età neroniana. In effetti sulla parete nord del tablino è visibile, in corrispondenza del quadro mitologico dipinto al centro della zona mediana, una vistosa integrazione eseguita con uno strato di intonaco a fondo rosso, utilizzato per richiudere una lacuna dell'intonaco. Appare evidente in questo caso l'intenzione del proprietario della casa di preservare una decorazione ritenuta di grande pregio, tanto che si era preferito richiudere semplicemente la lacuna dell'intonaco con uno strato di intonaco differente. Il fatto che la ferita inferta dal sisma fosse così ben visibile forse sottolineava quell'aura di vetustà delle pitture del tablino.

In realtà queste dinamiche erano state già evidenziate dal Maiuri per le pitture della Casa Sannitica. Nelle *fauces* (10) e nell'atrio (11) di questa casa, infatti, si conservano i resti degli originari apparati decorativi di I stile. Nell'atrio soprattutto si conservava un bell'esempio di loggiato, in parte vero ed in parte simulato lungo la parte alta delle pareti, per mezzo di semicolonne e balaustre in stucco a rilievo. L'effetto d'insieme era molto simile alla sistemazione ricostruibile per l'atrio della Casa del

Fauno a Pompei⁶⁷⁸. In seguito ai danni del terremoto del 62 d.C. si imposero urgentemente lavori di restauro. Nelle *fauces* (10) venne rifatta la decorazione del registro superiore con delle vedute paesaggistiche di IV stile⁶⁷⁹. Nell'atrio (11) tutta la parte bassa delle pareti venne rifatta in IV stile, allo stesso modo gli intercolumni del finto loggiato del primo piano vennero dipinti con uno zoccolo a fondo rosso sormontato da un pannello a fondo nero.

È evidente che il proprietario della casa avesse cercato di conservare il più possibile i resti della decorazione in I stile della *pars publica* della casa, anche se mutilati dalle ferite inferte dal terremoto del 62 d.C.

Qualche anno fa Mariette de Vos⁶⁸⁰ segnalava la presenza, nell'atrio e nel tablino della Casa dell'Apollo Citaredo, di alcune pitture che mostravano i segni di restauri eseguiti in seguito al sisma del 62 d.C. Alcuni indizi, tuttavia, consentono forse di immaginare momenti del restauro differenti e forse si può immaginare una scansione temporale più articolata degli interventi di restauro. Nell'atrio la zona superiore dell'angolo sud-est è stata completamente rifatta integrando la lacuna lasciata dallo strato di intonaco crollato, con nuovo intonaco campito di un colore di fondo bianco-grigio con un pannello inquadrato da una fascia rossa, al centro del quale è dipinta una ghirlanda appesa, che riprende lo schema generale della parete. Nel tratto centrale della parete si distingue una seconda lacuna, di forma irregolare, richiusa semplicemente con uno strato di intonaco bianco. Dunque in base all'analisi esteriore dell'intonaco⁶⁸¹ appare evidente che i pittori chiamati a restaurare le pitture dell'angolo sud-est dell'atrio abbiano agito con modalità operative differenti. In un caso si è cercato di integrare non soltanto la lacuna, ma anche di riprendere le linee generali del sistema decorativo. Nel secondo caso si è trattato di una semplice chiusura di una lacuna nell'intonaco. In verità si potrebbe pensare anche che essendo la seconda lacuna molto più piccola non si è pensato che valesse la pena di riprendere lo schema generale della parete. Tuttavia è evidente che la qualità ed il colore dell'intonaco utilizzato per colmare le due lacune sono molto diversi.

Le pitture delle pareti nord e sud del tablino (e) presentano delle vistose lacune di forma allungata che attraversano verticalmente le pareti. Le due lacune sono tra loro pressoché speculari e potrebbero essere state causa dal crollo di una delle travi del soffitto del tablino. Le lacune sono state richiuse con intonaco dipinto a fondo rosso bordeaux, sul quale è stato in parte ripreso lo schema decorativo danneggiato. Va innanzitutto notato che le integrazioni pittoriche non tengono conto del fatto che il registro superiore ha un colore di fondo diverso da quello della zona mediana.

⁶⁷⁸ de Vos in *Pompei Pitture e Mosaici* 5, 1994, pp. 96-97, n. 17. Cfr. Laidlaw 1985, pp. 180-182.

⁶⁷⁹ Moormann 1991. Per una datazione dei paesaggi in età augustea cfr. Maiuri 1958, p. 200.

⁶⁸⁰ de Vos 1982, p. 338, nota 50; de Vos – de Vos 1982, p. 290.

⁶⁸¹ Non è stato infatti possibile campionare e analizzare l'intonaco della parete originaria e quello degli interventi di restauro antichi.

Quest'ultima infatti presenta un'edicola centrale a fondo rosso e pannelli laterali gialli, mentre il registro superiore è a fondo bianco. Le integrazioni pittoriche invece sono totalmente a fondo rosso e questo crea nel moderno osservatore un effetto non piacevole, o comunque non armonioso.

Anche la ripresa dello schema decorativo è sommaria e presenta alcuni fraintendimenti. La fascia di separazione tra la zona mediana ed il registro superiore è stata resa come una cornice a dentelli caratterizzata in maniera piuttosto grossolana. L'edicola centrale del registro superiore presenta un epistilio ornato da una serie di riquadri con coppie di delfini separati da riquadri rettangolari campiti di nero. Ai lati dell'edicola si vedono due coppie di padiglioni, tra i quali pendono ghirlande. Nell'integrazione dell'intonaco della parete nord l'epistilio dell'edicola centrale è stato prolungato sino al secondo padiglione, senza calcolare la presenza del primo padiglione e con un evidente fraintendimento dello schema decorativo. Sull'opposta parete sud, invece, è stata tracciata anche una linea bianca verticale che segna il limite dell'edicola e l'inizio del padiglione. Questo tipo di restauro integrativo ricorda molto quello effettuato sulle pitture delle *fauces* (a) della Casa dell'Orso a Pompei, danneggiate dal terremoto del 62 d.C. e restaurate dipingendo dei bordi di tappeto diversi da quelli dipinti sulla decorazione originaria⁶⁸².

Dunque nella Casa dell'Apollo Citaredo si riscontrano diverse tipologie di restauri, alcune delle quali più attente al recupero dello schema decorativo originario, seppur con piccole modifiche o fraintendimenti nella riproposizione dello schema; altre invece sembrano essere stati degli interventi realizzati in conseguenza di una situazione di difficoltà, che ha costretto i proprietari della casa a tamponare i danni rimandando un più radicale intervento di rinnovamento dell'intero apparato decorativo. Si potrebbe allora prefigurare anche per Ercolano una situazione del tutto analoga e del resto pienamente auspicabile, a quella riscontrata in molte abitazioni pompeiane⁶⁸³, nelle quali, al momento dell'eruzione del 79 d.C. si stavano riparando i danni non del terremoto del 62 d.C., bensì quelli del violento sciame sismico che deve aver preceduto l'eruzione vesuviana del 79 d.C.

Se questa interpretazione è corretta allora se ne può derivare anche una più precisa datazione ed inquadramento stilistico delle pitture della casa.

Le pitture dell'atrio appartengono ad un IV stile ormai già pienamente evoluto, sia per il repertorio ornamentale esibito, con i complessi bordi di tappeto che riquadrano i pannelli della zona mediana, sia per gli elementi fantastici che arricchiscono la decorazione, come i pilastri con *pinakes* appesi, tra i quali pendono ghirlande, sulle quali sono appollaiati dei pavoni. Tuttavia la struttura della parete sembra ancora legata a certe esperienze figurative del tardo III stile.

⁶⁸² Ehrhardt 1988; *Id.* in *Pompei Pitture e Mosaici* 6, 1996, p. 748, n. 8 e p. 750, n. 11.

⁶⁸³ Varone ha illustrato molto bene queste dinamiche a proposito del suo scavo nella Casa dei casti Amanti e nella Casa dei Pittori al lavoro. Cfr. Varone 1995. Si vedano anche i contributi e le osservazioni dello stesso tenore contenute in Nappo 1995; Scagliarini Corlaita 2002, pp. 18-19.

La decorazione del tablino (e), invece, è differente, appartiene ormai pienamente al IV stile e potrebbe essere stata realizzata dopo il terremoto del 62 d.C. insieme a quelle delle *fauces* e della. Dunque le tracce dei restauri che si vedono sulle pareti laterali del tablino (e) sono da attribuirsi con ogni verosimiglianza ai lavori eseguiti in seguito ad un evento sismico successivo a quello del 62 d.C., evento del resto che sarebbe testimoniato anche dalla presenza di una lacuna richiusa sulla parete meridionale dell'atrio, che già era stata restaurata filologicamente all'indomani del terremoto del 62 d.C.

Un altro contesto nel quale è possibile rintracciare diverse fasi di restauro in conseguenza di eventi sismici susseguitisi a più riprese dopo il terremoto del 62 d.C. è quello della Casa del Mobilio Carbonizzato. Le pitture di questa casa sono state studiate analiticamente da Moormann, che è riuscito a riconoscere diverse fasi nella decorazione dei vari ambienti della casa, sottolineando la compresenza di terzo e quarto stile nelle pitture di alcuni ambienti della casa decorati prima del terremoto del 62 d.C.

Le *fauces* (10) presentano una decorazione molto semplice con zona superiore bianca e zona mediana a fondo viola a grandi pannelli separati da candelabri. Secondo Moormann il registro superiore, in base ai motivi decorativi impiegati, come l'aquila, i candelabri i bordi di tappeto e le ghirlande, è di IV stile. Al di sotto dell'intonaco del registro superiore corre una sottile linea rossa, in parte coperta dall'intonaco della zona mediana⁶⁸⁴. La Allroggen-Bedel⁶⁸⁵ ha pensato ad un restauro della zona superiore in IV stile, lasciando in situ il terzo stile nella parte inferiore della parete. In realtà secondo Moormann non è possibile capire se si sia trattato di un restauro o della giunzione di due diverse 'giornate', ipotesi che crede poco probabile per un vano di poche pretese come le *fauces*. Piuttosto sarebbe portato a pensare ad un restauro dell'intonaco nella parte bassa della parete, esposta a maggior usura in questo vano di passaggio.

Le pitture dell'atrio (20), benché molto rovinate, appartengono all'epoca del IV stile⁶⁸⁶, anche se Moormann sottolinea il fatto che i pittori si sono lasciati influenzare da esempi pittorici del III stile. Nel *tablinum* (4) la zona superiore ed il soffitto sono di III stile, la parte sottostante è stata reintonacata e ridecorata in IV stile, nonostante permangano alcuni elementi del repertorio decorativo del III stile (le colonnine dell'edicola centrale, il candelabro vegetale dipinto nel pannello centrale dell'edicola, la ripartizione orizzontale senza profondità). Sempre alla fase del III stile appartengono le pitture dell'*oecus* tricliniare (2-2a) distinto originariamente in anticamera e sala poi separate da un tramezzo in *opus craticium* dopo il terremoto del 62 d.C., quando vennero restaurati anche lo

⁶⁸⁴ Moormann 1987, p. 133.

⁶⁸⁵ Allroggen-Bedel 1975, p. 22.

⁶⁸⁶ Le pitture infatti coprono dei muri restaurati in *opus vittatum mixtum*, tecnica utilizzata ad Ercolano solo nella seconda metà del I secolo d.C. Probabilmente si tratta di un restauro post terremoto del 62 d.C. Cfr. Moormann 1987, pp. 128-129.

zoccolo e la parete est della sala (2). La de Vos data le pitture di questa sala, che presentano strette analogie con quelle del tablino (4) in età claudia⁶⁸⁷.

La *diaeta* (5) e il triclinio (8) presentano numerosi ornamenti, come i bordi di tappeto, tratti dal repertorio del IV stile, tuttavia la struttura generale della parete ricorda ancora il terzo stile. Anche il fregio ed il registro superiore hanno una struttura che ricorda molto le esperienze figurative del III stile.

Il piccolo *andron* (21) è decorato in maniera veloce e poco accurata, ma per la composizione della parete e per alcuni dettagli trova confronti con alcune pitture pompeiane di III stile⁶⁸⁸. Le pitture conservate sul tratto di parete sopra il vano di passaggio all'ambiente (8) sarebbero di IV stile, sulla base degli elementi ornamentali utilizzati.

Infine le pitture del triclinio (1) sono di IV stile; il registro superiore si può confrontare, secondo Moormann, con quello dell'*oecus* (7) della Casa dei due Atri.

In conclusione nella Casa del Mobilio Carbonizzato si conserverebbero pitture di tardo III stile nell'*oecus* (2-2a), nel tablino (4), nell'*andron* (21); pitture di passaggio tra III e IV stile nella *diaeta* (5) e nel triclinio (8) nell'atrio (20); pitture di IV stile nel triclinio (1). La decorazione delle *fauces* (10) presenta i resti di due fasi distinte.

Secondo Moormann è interessante il fatto della compresenza di elementi di III e IV stile nelle decorazioni della casa. In particolare le pitture dell'*oecus* (5) e del triclinio (8) e quelle del tablino (4) possono essere datati nel periodo prima del terremoto del 62 d.C.

Seppur molto puntuale l'analisi di Moormann non ha evidenziato tutti gli elementi utili ad inquadrare correttamente la cronologia delle pitture della Casa del Mobilio Carbonizzato. Innanzitutto va sottolineato che le pitture del tablino appartengono a due fasi decorative distinte: la prima di III stile (soffitto e registro superiore); la seconda di IV stile (zona mediana e zoccolo), anche se quest'ultima può essere considerata come un'operazione di restauro filologico di una decorazione più antica. Le esili colonnine che sostengono le edicole centrali della zona mediana, le sottili ghirlande appese che ornano i pannelli laterali a fondo rosso, imitano con tutta probabilità il più antico schema di III stile. I candelabri vegetali popolati di uccelli e le figure di Vittoria e di Menade che campeggiano nel pannello centrale della zona mediana sono dipinti nel nuovo linguaggio formale del IV stile.

A questo punto non sembra casuale il fatto che nel triclinio (1) la zona mediana mostri uno schema molto vicino a quello del tablino (4), con un'edicola centrale su fondo bianco ed ampi pannelli laterali a fondo rosso. Appare tra l'altro analoga la maniera di trattare le ghirlande che avvolgono il

⁶⁸⁷ Bastet – de Vos 1979, p. 127, nota 51.

⁶⁸⁸ Moormann 1987, p. 130, nota 4.

candelabro vegetale dipinto sulla parete ovest del tablino (4) e quelle dipinte sopra le edicole centrali della zona mediana delle pareti est ed ovest del triclinio (1).

Per quanto riguarda, invece, le pitture delle *fauces* (10) il fatto che l'intonaco della zona mediana si sovrapponga leggermente ed irregolarmente a quello del registro superiore non necessariamente deve far pensare ad un restauro del registro superiore, come vuole la Allroggen-Bedel, o della zona mediana, come vorrebbe Moormann. Più banalmente potrebbe trattarsi di una giunzione tra due pontate non regolarizzata ad arte.

La sottile linea rossa, in realtà potrebbe indicare il limite del registro superiore e dunque il limite dell'intonaco della pontata del registro superiore che andava resecato per far aderire l'intonaco della pontata sottostante relativa alla zona mediana. L'utilizzo di queste linee si vede molto bene in alcune case pompeiane: nel cubicolo (35) della Cassa dei Dioscuri⁶⁸⁹ e nel cubicolo (g) della Casa del Sacello Iliaco, dove si vede bene proprio come i pittori stessero resecando l'intonaco della pontata del registro superiore in corrispondenza della linea guida⁶⁹⁰. Giunzioni dell'intonaco poco accurate si ritrovano nel cubicolo (3) della caupona di *Euxinus* a Pompei. Di conseguenza si può escludere l'ipotesi che la decorazione delle *fauces* (10) vada distinta in due distinte fasi decorative sulla base della giunzione irregolare tra zona mediana e registro superiore.

In realtà esistono degli indizi molto chiari di danni riportati dalle pitture delle *fauces* (10) e del triclinio (1). Sulla parete ovest delle *fauces*, in corrispondenza del vano di comunicazione con l'atrio (20), si nota un'ampia lacuna che è stata integrata con uno strato di intonaco dipinto di bianco, con una fascia viola che si ricollega alla fascia che conclude superiormente la decorazione del registro superiore. In pratica i pittori si sono limitati ad intonacare nuovamente il settore caduto, senza riproporre per intero il sistema decorativo (manca parte del candelabro metallico e del bordo di tappeto e della ghirlanda appesi), ma riprendendo solamente la fascia di inquadramento del registro superiore per armonizzare la parte restaurata con quella più antica⁶⁹¹.

Nel triclinio (1) è stata rifatta in età tardo neroniana, verosimilmente dopo il terremoto del 62 d.C., perché l'intonaco di IV stile della parete nord ricopre un'ampia sarcitura in *opus vittatum mixtum*, realizzata nella tecnica del cuci e scuci, ancora chiaramente visibile sulla facciata della casa. Tuttavia sulla parete nord, in corrispondenza dell'edicola centrale della zona mediana, è visibile una vistosa lacuna richiusa con un nuovo strato di intonaco sapientemente raccordato all'intonaco circostante reintegrando anche lo schema decorativo originario. Si tratta dunque di un restauro filologico

⁶⁸⁹ Esposito 1999, p. 32.

⁶⁹⁰ Strocka 1984.

⁶⁹¹ È strano che né la Allroggen-Bedel, né Moormann accennino a questo restauro, anche se va detto che è poco visibile anche perché le *fauces* sono molto alte e strette. L'osservazione ravvicinata di questo settore della parete ha dimostrato che non si tratta di una ripresa moderna ma di un restauro antico.

eseguito con molta cura, soprattutto se si considera il fatto che la sezione di parete interessata dalla lacuna era abbastanza grande.

Segni di integrazioni dell'intonaco dovuti ad un restauro si notano anche sulla parete est del piccolo *andron* (21), dove l'intonaco caduto è stato sostituito semplicemente con un semplice strato di intonaco bianco, come dimostra bene il confronto con l'opposta parete ovest.

I segni di questi piccoli restauri diffusi nei vari ambienti della casa consentono di precisare meglio i vari momenti di ridecorazione nella Casa del Mobilio Carbonizzato.

Nella casa si conservavano pitture in terzo stile di età claudia nell'*oecus* (2-2a) e nel tablino (4). Non molto tempo dopo, alla fine dell'età claudia o all'inizio dell'età neroniana, il proprietario della casa decise di rinnovare la decorazione della *diaeta* (5) e del triclinio (8), che sino ad allora dovevano aver conservato le originarie decorazioni di I stile, come dimostra l'epistilio di I stile che si conserva nella *diaeta* (5) dietro il soffitto dipinto di IV stile. A questa stessa fase si devono datare anche le pitture dell'*andron* (21), che presentano elementi del III stile.

Sino a quel momento però il rinnovamento degli apparati decorativi sembrerebbe essere stato dettato dalla volontà del committente di rinnovare la decorazione dei vari ambienti della casa, che per questo sono stati decorati seguendo le mode del tempo.

Il terremoto del 62 deve aver causato danni molto gravi nella casa e deve aver obbligato il proprietario ad una massiccia opera di restauro e ridecorazione della casa. A questa fase vanno fatti risalire i restauri alle murature in *opus vittatum mixtum* riconoscibili nell'atrio (24) e sulla facciata della casa, restauri sui quali vengono eseguite nuove decorazioni in IV stile. Oltre all'atrio (24) e al triclinio (1) che furono ridecorati ex novo, furono restaurate le pitture del tablino (4), gravemente danneggiate nella parte bassa delle pareti e quelle dell'*oecus* (2-2a), dove fu rifatto l'intonaco dello zoccolo e quello della parete est e fu costruito un tramezzo in *opus craticium* che venne a dividere l'*oecus* in un *cubiculum* con *procoeton*.

I restauri integrativi delle pitture del triclinio (1), delle *fauces* (10), e dell'*andron* (21) debbono attribuirsi ad un secondo terremoto successivo a quello del 62 d.C., forse il terremoto del 64 d.C., o uno dei tanti terremoti avvenuti che hanno caratterizzato lo sciame sismico che precedette l'eruzione del 79 d.C.

In conclusione nella Casa dell'Atrio a Mosaico si distinguono le seguenti fasi decorative: I stile nell'atrio (24) e nella *diaeta* (5); III stile claudio nel tablino (4) e nell'*oecus* (2-2a); IV stile iniziale (passaggio dal III al IV stile) in età claudio-neroniana nella *diaeta* (5), nell'*andron* (21), nel triclinio (8); IV stile post 62 d.C., ma ancora in età neroniana nel triclinio (1), nell'atrio (4), nelle *fauces* (10); restauri effettuati in età tardo neroniano-flavia, dopo il 64 o poco prima del 79 d.C., nel triclinio (1), nelle *fauces* (10), nell'*andron* (21).

Gli esempi sopra riportati dimostrano eloquentemente come lo studio attento di tutte le relazioni stratigrafiche esistenti tra le murature e l'intonaco o gli intonaci che le ricoprono è fondamentale per stabilire una cronologia più sicura ed affidabile delle decorazioni pittoriche. È dunque possibile giungere ad una cronologia relativa o anche assoluta delle pitture basata su elementi esterni senza dover essere troppo legati all'elemento stilistico.

ABBREVIAZIONI BIBBLOGRAFICHE

ADAMO MUSCETTOLA 1982

Adamo Muscettola, S. Nuove letture borboniche: i Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano, *Prospettiva* 28, 1982, pp. 2-16.

ADAMO MUSCETTOLA 1992

Adamo Muscettola, S. I Nigidi Mai di Pompei: far politica tra l'età neroniana e l'età flavia, *RIASA* 14-15, 1991-1992, pp. 193-218.

ADAMO MUSCETTOLA 2000

Adamo Muscettola, S. La Villa dei Papiri a Ercolano, Napoli 2000.

AJELLO-BOLOGNA-GIGANTE-ZEVI 1988

Ajello-Bologna-Gigante-Zevi, *Le Antichità di Ercolano*, Napoli 1988, pp.11-38.

ALLISON 1985

Allison, P. M. *The Chronology of the Casa della Caccia Antica: a Preliminary Report*, *Trasus* 3. 1, Sidney, pp. 19-38.

ALLISON 1986

Allison, P. M. *The Wall - Paintings of the Casa della Caccia antica*, Sidney 1986.

ALLISON 1989

Allison, P. M. *Painter - Workshops in Pompeii. A Reply*, *Boreas* 12, pp. 111-118.

ALLISON 1991

Allison, P. M. *Workshops and Patternbooks*, *KölnJbVFrühGesch* 24, pp. 79-84.

ALLISON 1992

Allison, P. M. *The Relationship between Wall-Decoration and Room-Type in Pompeian Houses : a case Study of the Casa della Caccia Antica*, *JRA*, pp. 235-249.

ALLISON 1993

Allison, P. M. *How do we Identify the Use of the Space in Roman Housing ?*, in E. M. Moormann (a cura di), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), *BABesch* 68, Supplement 3, pp. 1-8.

ALLISON 1994A

Allison, P. M. *The distribution on pompeian house contents and its significance*. PhD. Dissertation, University of Sydney, AnnArbor, University Microfilm 9400463, 1994.

ALLISON 1994B

Allison, P. M. *Room use in Pompeian houses*, in J. P. Descoeudres et al. *Pompeii revisited: The life and death of a Roman town*, Sydney 1994, pp. 82-89.

ALLISON 1995A

Allison, P. M. *"Painter-Workshops" or "Decorators' Teams" ?*, *MededRom* 54, 1995, pp. 98-109.

ALLISON 1995B

Allison, P. M. *On-going seismic activity and its effect on living conditions in Pompeii in the last decades*, in Iacobelli, L. – Fröhlich, T. (a cura di). *Archäologie und Seismologie*, La Regione Vesuviana dal 62 al 79 d.C. Problemi Archeologici e Sismologici, Colloquium Boscoreale (26-27 November 1993), München, 1995, pp. 183-190.

ALLISON 1997A

Allison, P. M. *Subject Mater and Meaning in the Paintings of the Casa della Caccia Antica in Pompeii*, in *I temi figurativi* 1997, pp. 19-24.

ALLISON 1997B

Allison, P. M. *Roman households: An Archaeological perspective*, in Parkins, H. (a cura di), *Roman urbanism: Beyond the consumer city*, London 1997, pp. 112-146.

ALLISON 2004

Allison, P. M. *Pompeian Households. An Analysis of Material Culture*, Los Angeles 2004.

ALLISON - SEAR 2002

Allison, P. M. Frank Sear, Casa della Caccia Antica (VII 4, 48), Häuser in Pompeji, Band 11, Hirner Verlag München, München 2002.

ALLROGGEN – BEDEL 1974

Allroggen-Bedel, A. *Das sogenannte Forum von Herculaneum und die Borbonischen Grabungen von 1739*, CronErcol 4, 1974, pp. 97-109.

ALLROGGEN – BEDEL 1975 A

Allroggen-Bedel, A. *Der Hausherr der «Casa dei Cervi» in Herculaneum*, CronErcol 5, 1975, pp. 99-103.

ALLROGGEN – BEDEL 1975 B

A. Allroggen Bedel, *Zur Datierung der Wände-malereien in der Villa Imperiale in Pompeji*, BABesch 50, 1975, p. 225 ss.

ALLROGGEN – BEDEL 1976

Allroggen-Bedel, A. *Ein Malerei-Fragment aus der Villa dei Papiri*, CronErcol 6, 1976, pp. 85-88.

ALLROGGEN – BEDEL 1977

Allroggen-Bedel, A. *Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano*, in RM 84, 1977, pp. 27-89.

ALLROGGEN – BEDEL 1979

Allroggen Bedel, A. La pittura, in F. Zevi (a cura di). Pompei 79, Napoli 1984, pp. 130-144.

ALLROGGEN – BEDEL 1982

Allroggen-Bedel, A. Die Wanddekorationen der Villen am Golf von Neapel, in AA.VV., *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive* (Atti del Convegno Internazionale 11-15 novembre 1979), Napoli 1982, pp. 519-530.

ALLROGGEN – BEDEL 1983A

Allroggen-Bedel, A. *Documente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*, CronErcol 13, 1983, pp. 139-158.

ALLROGGEN – BEDEL 1983B

Allroggen-Bedel, A. Un frammento di dipinto, in AA.VV. *La Villa dei Papiri*, CronErcol 13, Suppl. 2, Napoli 1983, pp. 65-68.

ALLROGGEN – BEDEL 1984

Allroggen-Bedel, A. La pittura, in F. Zevi (ed), *Pompei* 79, Napoli 1984, pp.

ALLROGGEN – BEDEL 1991

Allroggen-Bedel, A. *Lokalstile in der campanischen Wandmalerei*, KölnJbVFrühGesch 24, 1991, pp. 35-42.

ALLROGGEN – BEDEL 1992

Allroggen-Bedel, A. I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle province, in *I Colloquio de pintura mural romana in España*, Valencia 1992, pp. 25-34.

ALLROGGEN – BEDEL 1993A

Allroggen-Bedel, A. Die «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» als Problem der Wandmalereiforschung, in E. M. Moormann (a cura di), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), BABesch 68, Supplement 3, 1993, pp. 145-153.

ALLROGGEN – BEDEL 1993A

Allroggen-Bedel, A. Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni, in Franchi dell'Orto L. (a cura di). *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca*, Soprintendenza Archeologica di Pompei. Monografie 6, Roma 1993, pp. 35-40.

ALLROGGEN – BEDEL 1996

Allroggen-Bedel, A. *Archäologie und Politik: Herculaneum und Pompeji im 18. Jahrhundert*, Hephästos 14, 1996, pp. 217-252.

ALLROGGEN-BEDEL 2005

Allroggen-Bedel, A. „Malerei der alten Griechen“ und „verderbter Geschmack“. *Die Wandmalereien i und aus Herculaneum*, in J. Mühlenbrock und D. Richter, *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz 2005, pp. 153-165.

ANDREAE 1962

Andreae, B. Der Zylus der Odysseenfresken im Vatikan, RM 69, 1962, pp. 106-117.

ARCHER 1990

Archer, C. *The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style*, AJA, 94, 1990, pp. 95-122.

ASCIONE – PAGANO 2000

Ascione, G. C. – Pagano, M. *L'Antiquarium di Ercolano*, Napoli 2000.

BARBET 1981

Barbet, A. *Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi*, MEFRA 93, 1981, pp. 917-998.

BARBET 1985

Barbet, A. *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiennes*. Paris 1985.

BARBET 1992

Barbet, A. *Relation entre l'architecture et la peinture murale romaine. Quelques réflexions*, in I Colloquio de pintura mural romana en España, Valencia 1992, pp. 35-42.

BARBET 1993

Barbet, A. *La peinture du plafonds et de voûtes à Rome, Herculaneum, Stabies et Pompéi*, in Franchi dell'Orto L. (a cura di). Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca, Soprintendenza Archeologica di Pompei. Monografie 6, Roma 1993, pp. 66-79.

BARBET 1995

Barbet, A. *La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres ?*, MededRom 54, 1995, pp. 61-80.

BARBET 2001

Barbet A. (Ed), *La peinture funéraire antique. IVe siècle av J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.* Actes du VIIe colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) 6-10 octobre 1998, Saint-Roman en Gal-Vienne, Paris 2001.

BARBET 2002

Barbet, A. *Les villas de Stabies dans leur rapports intellectuels et artistiques avec les autres villas campaniennes*, in Bonifacio, G. – Sodo, A. M. (a cura di). *Stabiae: Storia e Architettura 250° Anniversario degli Scavi di Stabiae 1749-1999*, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 7, Roma 2002, pp. 31-39.

BARBET - ALLAG 1972

Barbet, A. – Allag, C. *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, MEFRA 84, 1972, pp. 935-1069.

BARNABEI 1901

Barnabei, F. La villa pompeiana di P. Fanno Sinistre scoperta presso Boscoreale. Relazione a S. E. il ministro dell'Istruzione Pubblica con una memoria di Felice Barnabei, Roma 1901.

BASTET 1964

Bastet, F. L. *Wann fing der Vierte Stil an ?*, BABesch 39, 1964, pp. 149-155.

BASTET 1971

Bastet, F. L. *Domus Transitoria I*, BABesch 46, 1971, pp. 144-172.

BASTET 1972

Bastet, F. L. *Domus Transitoria II*, BABesch 47, 1972, pp. 61-87.

BASTET 1976

Bastet, F. L. Villa rustica in contrada Pianella, CronPom 2, 1976, pp. 112-143.

BEYEN 1938-1960

Beyen, H. G. *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil*, Voll. I-II, 1938. 1960.

BEYEN 1940

Beyen, H. G. *Das chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile, Bericht über den VI Internationalen Kongress für Archäologie, Berlin 21-26 August 1939*, Berlin 1940, 504-505.

BEYEN 1951

Beyen, H. G. *The Workshops of the Fourth Style at Pompeii and its neighbourhood*, in *Mnemosyne* 4, 4, 1951, pp. 235-257.

BEYEN 1958

Beyen, H. G. *Das stilistische und chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile*, *Antiquity*, 1958, pp. 349-364.

BLANC 1983

Blanc, N. *Les stucateurs romains. Témoignages littéraires, épigraphiques et juridiques*, *MEFRA* 95 (2) 1983, pp. 859-907.

BLANC 1991

Blanc, N. *Architectures du IV style pompéien dans la décoration en stuc*, *KölnJbVFrühGesch* 24, 1991, pp. 125-134.

BLANC 1995

Blanc, N. *Hommes et chantiers : à la recherche des stucateurs romains*, *MededRom* 54, 1995, pp. 81-97.

BLANCKENHAGEN 1962

Blanckenhagen, P. H. *The Odyssey frieze*, *RM* 70, 1963, pp. 100-146.

BONUCCI 1835

Le Due Sicilie. Ercolano. Con figure. (Pubblicazione e proprietà dell'avvocato Cesare d'Amico) Napoli 1835.

BORDA 1958

Borda, M. *La pittura romana*, Milano 1958.

BORHY 2004

Borhy, L. (cur.), *Plafond et voûtes à l'époque antique* (Actes du VIII Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique), Pytheas, Butapest 2004.

BRAGANTINI 1981

Bragantini, I. *Tra il III e il IV stile: ipotesi per l'identificazione di una fase della pittura pompeiana*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (mostra Roma – Pompei, luglio – ottobre 1981), Roma, 1981, pp. 106-118.

BRAGANTINI 1995

Bragantini, I. *Problemi di pittura romana*, *AION ArchStAnt* 1995, pp. 175-200.

BRAGANTINI 2004

Bragantini, I. *Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana*, in JRA 17, 2004, pp. 131-145.

BRAGANTINI – DE VOS 1982

Bragantini, I. – de Vos M. (a cura di). *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Museo Nazionale Romano. *Le Pitture* II,1, Roma 1982.

CARETTONI 1983

Carettoni, G. *La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino*, RM 90, 1983, pp. 373-419, tavv. b/n. 91-108, tavv. colore 1-16.

CERULLI IRELLI 1971

Cerulli Irelli, M. G. *Le pitture della Casa dell'Atrio a Mosaico*, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia, Sez. 3, Ercolano, Fasc. 1, Roma 1971.

CERULLI IRELLI 1974

Cerulli Irelli, M. G. *La Casa «del Colonnato Tuscanico» ad Ercolano con una appendice sulle monete di Enrica Pozzi Paolini*, MemNap N.S. 7, Napoli, 1974.

CICIRELLI 1995-96

Cicirelli, C. *Comune di Terzigno, località Boccia al Mauro*, in RivStPomp 7, 1995-96, pp. 183-185.

CICIRELLI 1997

Cicirelli, C. *Comune di Terzigno, località Boccia al Mauro*, in RivStPomp 8, 1997, pp. 175-179.

CICIRELLI 1999

Cicirelli, C. *Il complesso di pavimenti di II stile dalla villa 6 di Terzigno*, in Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Venezia, 20-23 gennaio 1999, pp. 267-278.

COARELLI 1989

Coarelli, F. *Le case dell'aristocrazia romana secondo Vitruvio*, in H. Geertman - J.J. De Jong, *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*, Leiden 1989, pp. 178-187.

COCHIN-BELLICARD 1755

Cochin, C. N. – Bellicard, J. C. *Observations sur les Antiquités d'Herculanum suivies de Lettre sur Les Peintures d'Herculanum aujourd'hui Portici par Charles – Nicolas Cochin*, 1755 (Ristampa anastatica, Ginevra 1972).

COMPARETTI-DE PETRA 1883

Comparetti, D. – De Petra, G. *La villa ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca. Ricerche e notizie*, Torino 1883 (Ristampa anastatica, Roma 1972 con nota di A. de Franciscis).

CORALINI 2001

Coralini, A. *Hercules domesticus*. Immagini di Ercole nelle case della regione Vesuviana (I secolo a.C. – I secolo d.C.), Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 4, Napoli 2001.

CORALINI 2005

Coralini, A. *Iconologia di Ercole nella regione vesuviana. Dati e prospettive*, in P. G. Guzzo e M. P. Guidobaldi (a cura di). *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano*, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 10, Napoli 2005, pp. 339-354.

CROISILLE 1965

Croisille, J. M. Les natures mortes campaniennes, Coll. Latomus 76, Bruxelles 1965.

CURTIUS 1929

Curtius, L. *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929.

D'ALCONZO 2002

D'Alconzo, P. *Picturae excisae*. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 8, Napoli 2002.

DE FRANCISCIS 1970

de Franciscis, A. Voce Ercolano nell'Enciclopedia dell'Arte Antica Classica ed Orientale, Supplemento I, 1970, Roma 1973, pp. 310-311.

DE FRANCISCIS 1974

de Franciscis, A. Ercolano e Stabia, Milano, 1974.

DE FRANCISCIS 1975

de Franciscis, A. *La villa romana di Oplontis*, in B. Andreae, H. Kyrieleis (a cura di), *Neue Forschungen in Pompeji*, (Kolloquium Essen 1974), Recklinghausen 1975, pp. 9-38.

DE KIND 1991

De Kind R. E. L. B. Casa dello Scheletro at Herculaneum: the large Nymphaeum, *Cronercol* 21/1991, pp. 133-147.

DE KIND 1998

De Kind R. E. L. B. *Houses in Herculaneum. A new view on the town planning and the building of insulae III e IV*, *Circumvesuviana* 1, Amsterdam 1998.

DE WAELE – DE KIND – PETERSE 1996

De Waele, J. A. K. E. – De Kind, R. E. L. B. – Peterse C. L. J. Case di Pompei ed Ercolano : disegno e progettazione, in *Opuscula Pompeiana VI*, 1996, Kyoto, Japan.

DE SIMONE – RUFFO – TUCCINARDI – CIOFFI 1998

De Simone, A. – Ruffo, F. – Tuccinardi, M. – Cioffi, U. Ercolano 1992-1997 La Villa dei Papiri e lo scavo della città, in *Lo scavo della Villa dei Papiri*, Estratto da *Cronache Ercolanesi* 28/1998, pp. 3-63.

DE SIMONE – RUFFO 2002

De Simone, A. – Ruffo, F. *CronErcol* 32, 2002, pp. 325-344.

DE SIMONE – RUFFO 2003

De Simone, A. – Ruffo, F. Ercolano e la Villa dei Papiri alla luce dei nuovi scavi, *CronErcol* 33, 2003, pp. 279-312.

DE VOS 1975

de Vos, M. *Scavi nuovi sconosciuti (I,11,14; I,11,12) pitture memorande di Pompei, con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri*. *MededRom* 37, 1975, pp. 47-85.

DE VOS 1976

de Vos, M. *Scavi nuovi sconosciuti (I,9,13) pitture e pavimenti della Casa di Cerere, MededRom* 38, 1976, pp. 37-75.

DE VOS 1977

de Vos, M. *Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi del terremoto del 62 d. C. a Pompei, MededRom* 39, 1977, pp. 29-47.

DE VOS 1980

de Vos, M. *L'Egittomania in pitture e mosaici romano campani della prima età imperiale, EPRO* 84, Leiden 1980.

DE VOS 1981

de Vos, M. *La bottega di pittori di Via di Castricio, in Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (mostra Roma – Pompei, luglio – ottobre 1981), Roma, 1981.

DE VOS 1982

de Vos, M. 1982, *Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti, Die Casa di Ganimede in Pompei VII,13,4, RM* 89, 1982, pp. 315-352.

DE VOS 1983

de Vos, M. *Pavimenti e Mosaici*, in F. Zevi (a cura di), *Pompei* 79, Napoli 1983, pp. 161-176.

DE VOS 1990

de Vos, M. *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino*, in *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Roma 1990, pp. 167-186.

DE VOS 1995

de Vos, M. *Domus Transitoria*, in M. Steinby (Ed), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Vol. II, D-G. Roma 1995, pp. 199-202.

DE VOS – BASTET 1979

de Vos, M. - Bastet, F. L. *Proposta per una classificazione del Terzo Stile pompeiano*, *Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome* IV, Den Haag 1979, pp. 86-87.

DE VOS – DE VOS 1982

de Vos, A. e M. *Pompei Ercolano Stabia* Bari, 1982.

DUNBABIN 1994

Dunbabin, K. *The use of private space*, in J. Guitart i Duran (a cura di), *La ciutat en el món romà. La ciudad en el mundo romano, Actas XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica, Tarragona* 5-11/9/1993, Tarragona 1994, pp. 165-176.

DUNBABIN 1998

Dunbabin, K. *Ut Greco More Biberetur: Greeks and Romans on the Dining Couch*, in Nielsen, I & Nielsen, H. S. *Melas in a Social Context. Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and Roman World*, Oxford 1998, pp. 81-101.

EHRHARDT 1987

Ehrhardt, W. *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis Nero*, Mainz 1987.

EHRHARDT 1988

Ehrhardt, W. Casa dell'Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji, Band 2, Hirmer Verlag München, Leipzig 1988.

EHRHARDT 1995

Ehrhardt, W. *Die Malerwerkstatt Casa delle Nozze d'Argento Casa dell'Orso*, *MededRom* 54, 1995, pp. 140-153.

EHRHARDT 1998

Ehrhardt, W. Casa di Paquius Proculus, (I 7, 1.20), Häuser in Pompeji, Band 9, Hirmer Verlag München, München 1998.

EHRHARDT 2005

Ehrhardt, W. Casa delle Nozze d'Argento, (V 2, i), Häuser in Pompeji, Band 12, Hirmer Verlag München, Berlin 2005.

ELIA 1976

Elia, O. Per la storia della pittura ercolanese, *CronErcol* 6, 1976, pp. 89-91.

ENGEMANN 1967

Engemann, J. *Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils*, *RM ergänzungsheft* 12, Heidelberg 1967.

ERCOLANO 1738-1988

Franchi dell'Orto L. (a cura di). Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca, Soprintendenza Archeologica di Pompei. Monografie 6, Roma 1993.

ESPOSITO 1999

Esposito, D. La Bottega dei Vettii: vecchi dati e nuove acquisizioni, *RivStPomp* 10, 1999, pp. 23-62.

ESPOSITO 2004

Esposito, D. Un curioso esempio di II Stile nella Casa di C. Iulius Polybius, *RivStPomp* 15, 2004, pp. 51-62.

ESPOSITO 2005

Esposito, D. Breve nota su pitture di giardino da Ercolano, *CronErcol* 35, 2005, pp. 223-230.

FRÖHLICH 1995

Fröhlich, T. Cornici di stucco di terzo e quarto stile a Pompei: alcuni dati statistici, *MededRom* 54, 1995, pp. 192-199.

GALLINA 1964,

Gallina, A. Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino, *Studi Miscellanei* 6, Roma 1964.

GANSCHOW 1989

Ganschow, Th. *Untersuchungen zur Baugeschichte in Herculaneum*, Bonn 1989.

GABRIEL 1952

Gabriel, M. M. *Masters of Campanian Painting*, New York 1952.

GRIMAL 1943

Grimal, P. *Les jardins romains à la fin de la République et aux premiers siècles de l'Empire*, Parigi 1943.

GUADAGNO 1983

Guadagno, G. *Herculanensium Augustalium Aedes*, *CronErcol* 13, 1983, pp. 159-173.

GUADAGNO 1986

Guadagno, G. Nuovi documenti del XVIII secolo per la storia degli scavi di Ercolano, *CronErcol* 16, 1986., pp. 135-157.

GUADAGNO 1987

Guadagno, G. *Frustula herculanensia*, *CronErcol* 17, 1987, pp. 153-156.

GUIDOBALDI 1985

Guidobaldi, F. Pavimenti in *opus sectile* di Roma e dell'area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione, in Pensabene, P. *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, Studi Miscellanei 26, Roma 1985.

GUIDOBALDI – OLEVANO – TRUCCHI 1994

Guidobaldi, F. - Olevano, F. - Trucchi, D. *Sectilia Pavimenta* di Ercolano: classificazione e confronto con il campione Pompeiano, in *Actas VI Colloquio international sobre el mosaico antiguo*, Palencia - Mérida 1990, Guadalajara 1994.

GUIDOBALDI – OLEVANO 1998

Guidobaldi, F. - Olevano, F. *Sectilia pavimenta* dell'area vesuviana, Studi Miscellanei 31, Roma 1998, pp. 223-240, tavv. 1-18.

GURY 1991

Gury, F. La decouverte de Telephe a Herculaneum, *KölnJbVFrühGesch* 24, 1991, pp. 97-103.

HANNAH 1986

Hannah, R. Et in Arcadia ego? – *The Finding of Telephos*, *Antichithon* 20, 1986, pp. 86-105.

HEINRICH 2002

Heinrich, E. *Der zweite Stil in Pompejanischen Wohnhäusern*, München 2002.

IACOPI 1999

Iacopi, I. *Domus Aurea*, Milano 1999.

JONGMAN 1988

Jongman, W. *The Economy and Society of Pompeii*, Amsterdam 1988.

LAKEN 2001

Wallpaper patterns in Pompeii and the Campanian region: towards a Fifth Pompeian Style?, in Barbet A. (Ed), *La peinture funéraire antique. IVe siècle av J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.* Actes du

VIIe colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) 6-10 octobre 1998, Saint-Roman en Gal-Vienne, Paris 2001, pp. 295-300.

LAUTER-BUFE 1967

Lauter-Bufe, H. *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*, Köln 1967.

LEACH 1993

Leach, E. W. *The Entrance Room in House of Julius Polybius and the Nature of the Roman Vestibulum*, in E. M. Moormann (a cura di), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), *BABesch* 68, Supplement 3, 1993, pp. 23-28.

LEACH 2004

Leach, E. W. *The Social Life of Painting in ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge 2004.

LEHMANN 1953

Lehmann, P. W. *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge 1953.

LETZEN STUNDEN VON HERCULANEUM 2005

Mühlenbrock, J. - Richter, D. *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz 2005.

LING 1991

Ling, R. *Roman Painting*, Cambridge 1991.

LITTLE 1964

Little, A. M. G. *The Homeric house and the Herculaneum megalography*, *AJA* 68 1964, pp. 390-395, tavv. 121-122.

MANNI 1974

Manni, M. *Le pitture della Casa del Colonnato Toscanico*, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia, Sez. 3, Ercolano, Fasc. 2, Roma 1974.

MANNI 1990

Manni, M. *Per la storia della pittura ercolanese*, *CronErcol* 20, 1990, 129-143.

MAIURI 1931

Maiuri, A. *La Villa dei Misteri*, Roma 1931.

MAIURI 1938

Maiuri, A. *Note su di un nuovo dipinto ercolanese*, *Bd'A* 11, Maggio 1938, pp. 481-489.

MAIURI 1946

Maiuri, A. *Lezioni sulla casa romana e pompeiana*, corso di Antichità Pompeiane ed Ercolanesi (Anno Accademico 1945-46), Napoli 1946.

MAIURI 1947

Maiuri, A. *La Villa dei Misteri* (II^a Edizione), Roma, 1947.

MAIURI 1954

Maiuri, A. Fontana monumentale in bronzo nei nuovi scavi di Ercolano, *Bd'A* 3, 1954, p. 193-199.

MAIURI 1958

Maiuri, A. *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, Roma, 1958.

Mau 1882

Mau, A., *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.

MEYBOOM 1995

Meyboom, P. G. P. *Famulus and the Painters' Workshops of the Domus Aurea*, *MededRom* 54, 1995, pp. 229-245.

MICHEL 1980

Michel, D. *Pompejanische Gartenmalereien*, in H. A. Cahn – E. Simon (edd.), *Tainia. Festschrift für Roland Hampe*, Mainz 1980, pp. 373-404.

MOLS 1999

Mols, S. T. A. M. *Wooden furniture in Herculaneum. Form, technique and function*, Amsterdam 1999.

MOORMANN 1983

Moormann, E. M. *Sulle pitture dell'Herculanensium Augustalium Aedes*, *CronErcol* 13, 1983, pp. 175-177.

MOORMANN 1984

Moormann, E. M. *Le pitture della Villa dei Papiri ad Ercolano*, Atti del XVII Congresso internazionale di papirologia, Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi, Napoli 1984, pp. 637-674.

MOORMANN 1986

Moormann, E. M. *Un fior di giardino ed altri frammenti di pittura ercolanese*, *CronErcol* 16, 1986, pp. 123-133.

MOORMANN 1987A

Moormann, E. M. *Una rilettura dei quattro stili pompeiani*, *BABesch*, 62, 1987, pp. 153-165.

MOORMANN 1987B

Moormann, E. M. *Die Wandmalereien in der Casa del Mobilio Carbonizzato in Herculaneum*, in *Aventicum*, 5, *Pictores per provincias*, Avenches, 1987, pp. 127-134.

MOORMANN 1988

Moormann, E. M. *La pittura parietale come fonte di conoscenza della scultura antica*, Assen/Maastricht 1988.

MOORMANN 1991

Moormann, E. M. *Zwei Landschaftsdarstellungen in der Casa sannitica in Herculaneum*, in *KölnJbVFrühGesch* 24, 1991, pp. 11-18.

MOORMANN 1993

Moormann, E. M. (a cura di). *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), *BABesch* 68, Supplement 3, 1993.

MOORMANN 1995

Moormann, E. M. Giardini ed altre pitture nella Casa del Frutteto e nella Casa del Bracciale d'oro a Pompei, *MededRom* 54, 1995, pp. 214-228.

MOORMANN 1996

Moormann, E. M. Gli affreschi di Piazza dei Cinquecento nell'ambito della pittura romana, in *Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, Catalogo della Mostra Roma Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano dicembre 1996 – Giugno 1997, Milano 1996, pp. 64-70.

MOORMANN 1997

Moormann, E. M., *L'iconografia delle pitture parietali antiche: fonte di conoscenza per la cultura antica o pura decorazione ?*, in *I temi figurativi* 1997, pp. 305-306.

MOORMANN 1998

Moormann, E. M. La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa, in A. Donati (a cura di), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano 1998, pp. 14-32.

MOORMANN 2005

Moormann, E. M. *Der römische Freskenzyklus mit großen Figuren in der Villa 6 in Terzigno*, in *Otium Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden 2005, pp. 257-267.

NAJBJERG 1997

Najbjerg, T. *Public painted and sculptural programs of the early roman empire: a case-study of the so-called Basilica in Herculaneum*, Diss. Phd Faculty of Philosophy, Princeton University 1997.

NAJBJERG 2002

Najbjerg, T. *A reconstruction and reconsideration of the so-called Basilica in Herculaneum*, in T. McGinn, P. Carafa, N. De Grummond, B. Bergmann, T. Najbjerg, *JRA Supplementary Series N. 47*, Portsmouth, Rhode Island 2002, pp. 123-165.

NISHIDA – HORI 1992

Nishida, Y – Hori, Y. The investigations of Regio VII Insula 12, in *Opuscula Pompeiana II* 1992, pp. 73-91.

PAGANO 1990

Pagano, M. Un ciclo delle imprese di Ercole con iscrizioni greche ad Ercolano, *RM* 97, 1990, pp. 153-161.

PAGANO 1993

Pagano, M. *Il teatro di Ercolano*, *CronErcol* 23, 1993, pp. 121-156.

PAGANO 1996

Pagano, M. Una nuova pianta della città ed alcuni edifici pubblici di Ercolano, in *CronErcol* 26, 1996, pp. 229-262.

PAGANO 2000

Pagano, M. (a cura di). *Gli antichi Ercolanesi. Antropologia, Società, Economia*, Napoli 2000.

PAGANO 2001

Pagano, M. Rappresentazioni di Ercole ad Ercolano. Alcune novità, in *MEFRA* 113, 2001, pp. 913-923.

PAGANO – BALASCO 2000

Pagano, M. – Balasco, A. *Il teatro antico di Ercolano*, Napoli 2000.

PAPACCIO 1995

Papaccio, V. *Marmi ercolanesi in Francia. Storie di alcune distrazioni del Principe E. M. d'Elboeuf*, Napoli 1995.

PANNUTI 1983

Pannuti, U. Il diario di scavo di Ercolano 1738-1756, *Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 3, 1983, pp. 163-410.

PAPPALARDO 1993

Pappalardo, U. Spazio sacro e spazio profano: il Collegio degli Augustali ad Ercolano, in E. M. Moormann (a cura di), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), *BABesch* 68, Supplement 3, 1993, pp. 90-95.

PAPPALARDO 1995

Pappalardo, U. *La bottega della Villa Imperiale a Pompei*, *MededRom* 54, 1995, pp. 176-190.

PAPPALARDO 1997

Pappalardo, U. Nuove testimonianze su Marco Nonio Balbo, con un'appendice antropologica di Gilles Grévin, *RM* 104, 1997, pp. 417-433, tavv.59-68.

PAPPALARDO 2001

Pappalardo, U. *Le mythe d'Héraclès à Herculaneum*, *MEFRA* 113, 2001, pp. 925-945.

PAPPALARDO 2005

Pappalardo, U. *Hercules in Herculaneum. Ein Heros und seine Stadt*, in J. Mühlenbrock und D. Richter, *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz 2005, pp. 69-79.

PARSLOW 1995

Parslow, C. *Rediscovering Antiquity, Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabaie*, Cambridge 1995.

PERNICE 1938

Pernice, E. *Pavimente und Figürliche Mosaiken, Die hellenistische Kunst in Pompeji* 6, Berlin 1938.

PERRIN 1997

Perrin, Y. *Peinture et architecture. Statut du décor, statut de l'édifice, statut de la recherche*, JRA 10, 1997, pp. 355-362.

PESANDO 2003

Pesando, F. Appunti sulla cosiddetta Basilica di Ercolano, *CronErcol* 33, 2003, pp. 331-338.

PETERS 1963

Peters, W. J. Th. *Landscape in Romano-Campanian mural painting*, Assen 1963.

PETERS 1965

Peters, W. J. Th. *Roman Mural Paintings in the Museum Meermanno-Westreemianum*, *BABesch* XL 1965, pp. 84-89.

PETERS 1977

Peters, W. J. Th. La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei, *MededRom* 1977, pp. 95-128.

PETERS 1982

Peters, W. J. Th. La composizione delle pitture parietali di IV stile a Roma e in Campania, in *La Regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e Prospettive*, Napoli 1982, pp. 635-659.

PETERS 1993

Peters, W. J. Th. *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam 1993.

PETERS – MOORMANN 1993

Peters, W. J. Th. – Moormann, E. M. Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone, in Moormann, E. M. (a cura di). *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), *BABesch* 68, Supplement 3, 1993, pp. 59-63.

PETERS – MOORMANN 1995

Peters, W. J. Th. – Moormann, E. M. I pittori della casa di M. Lucretius Fronto a Pompei. Riflessioni un anno dopo, *MededRom* 54, 1995, pp. 167-175.

PITTURA ROMANA 2002

Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo antico*, Milano 2002.

LA PEINTURE DE POMPÉI 1993

Cerulli Irelli, M. G. (a cura di). *La Peinture de Pompéi, Tiages de l'art romani dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.*, voll. I-II, Hazan, Parigi 1993.

LA PITTURA DI POMPEI 1991

Cerulli Irelli, M. G. (a cura di). *La Pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milano 1991.

POMPEI PITTURE E MOSAICI 1990-2003

I. Baldassarre (coordinamento di), *Pompei Pitture e Mosaici*, I-X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990-2003.

RIEMENSCHNEIDER 1986

Riemenschneider, U. *Pompeianische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils*, Frankfurt am Main 1986.

RIZZO 1936

Rizzo, G. E. Le pitture della Casa dei Grifi, Monumenti della Pittura Antica Scoperti in Italia III.I, Roma 1936.

ROMANA PICTURA 1998

Donati, A. (a cura di), *Romana Pictura*. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, Milano 1998.

ROSSIGNANI 1967

Rossignani M. P. Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei, Contributi dell'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, S. III, 1, 1967, pp. 7-ss.

RUGGIERO 1885

Ruggiero Michele, Storia degli Scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti, Napoli 1885.

SAMPAOLO 1994

Sampaolo, V. *I decoratori del Tempio di Iside*, in *Alla ricerca di Iside*, pp. 57-82.

SAMPAOLO 1995

Sampaolo, V. *I decoratori del tempio di Iside a Pompei*, *MededRom* 54, 1995, pp. 200-213.

SAMPAOLO 2005

Sampaolo, V. In margine alle figure del salone 13 della Villa di Terzigno, in Guzzo, P. G. (a cura di). *Storie da un'eruzione. In margine alla mostra. Atti della tavola rotonda*, Napoli 12 giugno 2003, Napoli 2005, pp. 113-125.

SCAGLIARINI CORLAITA 1974-1976

Scagliarini Corlaita, D. *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, *Palladio* 24-26, 1974-1976, pp. 3-44.

SCAGLIARINI CORLAITA 1995

Scagliarini Corlaita, D., *Pittori e botteghe: status quaestionis*, *MededRom* 54, 1995, pp. 292-298.

SCAGLIARINI CORLAITA 1997

Scagliarini Corlaita, *Propter spatia longitudinis*, cicli e serie figurative nelle *ambulationes* del secondo e del quarto stile pompeiano, in D. Scagliarini Corlaita, D. (a cura di). *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. A.C. – IV sec. D.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1997.

SCAGLIARINI CORLAITA 1998

Scagliarini Corlaita, D. La pittura parietale delle *domus* e delle *villae* del territorio vesuviano, in A. Donati (a cura di), *Romana Pictura*. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, Milano 1998, pp. 57-64.

SCATOZZA 1985

Scatozza, L. A. Ville nel territorio ercolanese, *CronErcol* 15, 1985, pp. 131-165.

SCHEFOLD 1949-1951

K. Schefold, *Der Vespasianische Stil in Pompeji*, *BABesch* 24-26 (1948-1949), pp. 83-90.

SCHEFOLD 1952

Schefold, K. *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952

SCHEFOLD 1953-1954

Schefold, K. *Pompeji unter Vespasian*, *RM* 60-61, 1953-1954, pp. 107-125

SCHEFOLD 1957 A

Schefold, K. *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin 1957.

SCHEFOLD 1957 B

Schefold, K. *Zur Chronologie der Dekorationen im Haus der Vettiier*, *RM* 64 (1957), pp. 149-153.

SCHEFOLD 1962

Schefold, K. *Vergessenes Pompeji, Unveröffentlichte Bilder römischen Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, München 1962.

SCHEFOLD 1972

Schefold, K. *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification* (Coll. Latomus 108), Bruxelles 1972.

SCHEFOLD 1991

Schefold, K. *Il significato della pittura pompeiana*, in M. G. Cerulli Irelli (a cura di), *La Pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milano 1991.

SCHMALTZ 1989 B

Schmaltz, B. *Theseus, der sieger über den Minotaurus*, *AA* 1989, pp. 71-79.

SCHWINZER 1979

Schwinzer, E. *Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei*, Würzburg 1979.

Spinazzola 1953

Spinazzola, V. *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, I-II, Roma 1953.

LE SCOPERTE DI ERCOLANO 1981

Strazzullo F. (a cura di). *Le scoperte di Ercolano*, Napoli 1981.

SEILER 1992

Seiler, F. *Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38), Häuser in Pompeji, Band 5*, Hirmer Verlag München, Leipzig 1992.

SPINAZZOLA 1953

Spinazzola, V. *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, I-II, Roma 1953.

STROCKA 1984A

Strocka, V. M., *Ein missverstandener Terminus des vierten Stils: die Casa del Sacello iliaco in Pompeji (I,6,4)*, RM 91, 1984, pp. 125-140.

STROCKA 1984B

Volker Michael Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)*, Häuser in Pompeji, Band 1, Hirmer Verlag München, Tübingen 1984.

STROCKA 1987

Strocka, V. M., *Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero*, in *Aventicum*, 5, *Pictores per provincias*, Avenches, 1987, pp. 29 e ss.

STROCKA 1991

Strocka, V. M., *Casa del Labirinto (VI, 11, 8-10)*, München 1991.

STROCKA 1993

Strocka, V. M., *Pompeji, VI, 17,41 : Ein Haus mit Privatbibliothek*, in RM 100, 1993, pp. 341-351.

STROCKA 1995

Strocka, V. M. *Das Bildprogramm des Epigrammzimmers in Pompeji*, RM 102, 1995, pp. 269-290, tavv. 62-65.

TEMI FIGURATIVI 1997

Scagliarini Corlaita, D. (a cura di). I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. A.C. – IV sec. D.C.), Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1997.

THOMAS 1997

Thomas, E. *Monochromata*, in Scagliarini Corlaita D. (a cura di). I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.), atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1997, pp. 135-142, p. 349, figg. 1-5.

TORELLI 1998

Torelli, M. Il culto imperiale a Pompei, in I culti della Campania antica (Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele, Napoli 15-17 Maggio 1995), Roma 1998.

TORELLI 2004

Torelli, M. La basilica di Ercolano. Una proposta di lettura, *Eidola* 1 2004, Pisa-Roma 2005, pp.117-149.

TRAN TAM TIHN 1988

Tran Tam Tihn, V. *La Casa dei Cervi a Herculaneum*, Roma 1988.

TYBOUT 1989

Tybout, R. A. *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils*, Amsterdam, 1989.

TYBOUT 1993

Tybout, R. A. *Malerei und Raumfunktion im Zweiten Stil* in Moormann, E. M. (a cura di). *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress*

on *Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 September 1992), *BABesch* 68, Supplement 3, 1993, pp. 38-50.

TYBOUT 1996

Tybout, R. A., Domestic shrines and 'popular painting': style and social context, *JRA* 9 1996, pp. 358-374.

TYBOUT 2001

Tybout, R. A., Roman wall-painting and social significance, *JRA* 14 2001, pp. 33-56.

VAN BINNEBEKE – DE KIND 1996

van Binnebeke, M. C. – De Kind, R. *The Casa dell'atrio corinzio and the casa del Sacello di legno at Herculaneum*, *CronErcol* 26, 1996, pp. 173-228.

VARONE 1996

Varone, A. Un nuovo pavimento musivo pompeiano in corso di restauro al momento dell'eruzione vesuviana del 79 d.C., in *Atti del V Convegno AISCOM*, Bordighera 6-10 dicembre 1995, Bordighera 1996, pp. 681-694.

VARONE 1995 A

Varone, A. L'organizzazione del lavoro di una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza, in *MededRom* 54, 1995, pp. 124-136.

VARONE 1995 B

Varone, A. Più terremoti a Pompei ? I nuovi dati degli scavi di via dell'Abbondanza, in *Archäologie und Seismologie*, La Regione Vesuviana dal 62 al 79 d.C. Problemi Archeologici e Sismologici, Colloquium Boscoreale (26-27 November 1993), München, 1995, pp. 29-35.

VILLA DEI PAPIRI 1983

Mustilli, D. (a cura di), *La Villa dei Papiri*, Secondo Supplemento a *Cronache ercolanesi* 13/1983.

WALLACE – HADRILL 1988

Wallace - Hadrill, A. *The Social Structure of the Roman House*, *PBSR*, 56, 1988, pp. 43-97.

WALLACE – HADRILL 1991

Wallace-Hadrill, A. Elites and trade in Roman town, in Wallace-Hadrill A. – Rich. J. (Eds.), *City and country in the Ancient world*, London & New York, 1991, pp. 241-272.

WALLACE – HADRILL 1994

Wallace-Hadrill, A. *House and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

WOHLMAYR 1989

Wohlmayr, W. *Überlegungen zur Basilika von Herculaneum*, in *Herausgegeben von Peter Scherrer, Akten des 3. Österreichischen Archäologentages Innsbruck*, Wien 1989, pp. 193-196.

WOHLMAYR 1991

Wohlmayr, W. *Der Hellenische Meister in Herculaneum*, *KölnJbVFrühGesch* 24, 1991, pp. 43-50.

WOJCIK 1986

Woicik, M. R. La Villa dei Papiri ad Ercolano, Soprintendenza Archeologica di Pompei. Monografie 3, Roma 1986.

ZANKER 1988

Zanker, P. Augusto e il potere delle immagini, Milano 1988.

ZEVI 1979

Zevi, F. (a cura di) Pompei 79, Napoli 1984.

ZEVI 1980

Zevi, F. Gli scavi di Ercolano, in *Civiltà del Settecento a Napoli. 1734-1799* (cat.). Firenze, 1980, pp. 58-68.

Zevi 1988

Zevi, F. Gli scavi di Ercolano e le Antichità, in Ajello-Bologna-Gigante-Zevi, *Le Antichità di Ercolano*, Napoli 1988, pp.11-38.